REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
DOUZIÈME ANNÉE
III

REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

DOUZIÈME ANNÉE

III

MCMLX

MICHEL BRIENT, EDITEUR

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

LE THÉATRE DES VARIÉTÉS ÉTRANGÈRES

(1806-1807)

par Renée LELIÈVRE

Introduction 195

PREMIÈRE PARTIE

Comment le Théâtre Molière devient Théâtre des Variétés étrangères.

Chapitre premier : La salle et le directeur 199
Chapitre II : Le programme et les collaborateurs 209
Chapitre III : Les acteurs 219

DEUXIÈME PARTIE

Le répertoire

Chapitre premier : Les pays représentés 229
Chapitre II : Le théâtre espagnol : Calderon - Antonio de Solis 232
Chapitre III : Le théâtre italien : Goldoni 235
Chapitre IV : Le théâtre anglais. Les comédies de Garrick, Colman, Sheridan, Farquhar 241
Chapitre V : Le théâtre anglais. Drame et tragédie : Lewis, Glover, Home 249
Chapitre VI : Le théâtre allemand en France avant 1806 253
Chapitre VII : Le théâtre allemand. Comédies et drames bourgeois : Steigentesch, Junger, Hutt, Gemmingen, Richter 260
Chapitre VIII : Le théâtre allemand (suite) : Kotzebue 265
Chapitre IX : Le théâtre allemand (suite) : drame fantastique et drame historique : Soden et Dalberg 271
Chapitre X : Le théâtre allemand (suite) : Schiller 275

Conclusion 281

Appendice : Textes législatifs relatifs aux Théâtres. Mémoires et Lettres de Boursault 291

Index titulorum 300

Bibliographie 301

INTRODUCTION

L'époque révolutionnaire est, pour les théâtres, une époque d'anarchie. L'Assemblée Législative, par le décret du 19 janvier 1791, avait donné la liberté totale aux entrepreneurs de spectacles. Tout citoyen pouvait « élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres en faisant préalablement sa déclaration à la municipalité ». Le premier effet du décret fut de multiplier les théâtres. Mais, bien vite devenus trop nombreux pour une saine exploitation, incapables de maintenir la qualité du répertoire ou des interprètes, ébranlés par les contre-coups de la vie politique, la plupart de ces nouveaux venus eurent une existence éphémère. Aussi n'ont-ils guère été étudiés et peut-être ne méritaient-ils pas de l'être. L'un d'eux pourtant nous a semblé valoir qu'on s'y attachât: le Théâtre des Variétés Etrangères qui, ouvert le 29 novembre 1806 dans le Passage des Nourrices, rue Saint-Martin, vit borner sa destinée par le décret de Saint-Cloud, le 13 août de l'année suivante. La salle « la plus jolie de Paris, selon Barba (1), nous est connue par les descriptions des contemporains; les démarches faites pour son établissement ou son maintien ont laissé des traces dans les Archives; le dépouillement des journaux du temps, la lecture des mémoires permettent de retrouver les acteurs, les collaborateurs; les pièces jouées ont presque toutes été publiées par les soins mêmes du Directeur; de graves journaux comme le *Journal de l'Empire* ont rendu régulièrement compte des représentations. Bref, nous pouvons reconstituer très fidèlement l'histoire de ce petit théâtre au directeur exceptionnellement actif, puisqu'en huit mois il monta trente-cinq pièces (2). La nouveauté de l'entreprise est frappante : consacré uniquement à la littérature dramatique des autres pays, le Théâtre des Variétés Etrangères se donna pour but de faire connaître en France les auteurs de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Italie, de l'Espagne. On y joua des pièces déjà parues en traduction, d'autres encore inédites.

---

(1) *Souvenirs*, 1846.

(2) Brazier, *Chronique des petits théâtres de Paris* - 1838, et, à sa suite, divers historiens prétendent indûment qu'il en monta plus de soixante. C'est sans doute qu'ils comptent les projets au nombre des réalisations.

Alors que le public était las des pièces françaises, bien faites, mais froides, las du répertoire post-classique, ce théâtre proposa à son admiration des modèles nouveaux. Nous sommes loin encore de la *Préface de Cromwell* (Hugo n'a que quatre ans), et même du *Racine et Shakespeare* ou de la *Lettre sur les unités*, et voici déjà l'intérêt pour le théâtre étranger, le désir de renouvellement, le goût pour la « couleur locale » (on trouve l'expression dans le discours d'ouverture), le mépris des règles. Eût-il survécu au décret de Saint-Cloud que le Théâtre des Variétés Etrangères eût peut-être rendu vaine la bataille d'*Hernani*.

PREMIÈRE PARTIE

COMMENT LE THÉATRE MOLIÈRE DEVIENT THÉATRE DES VARIÉTÉS ÉTRANGÈRES

CHAPITRE PREMIER

LA SALLE ET LE DIRECTEUR

La salle était celle du Théâtre Molière, sis en bordure du Passage des Nourrices qui prendra de ce fait le nom de Passage Molière — entre les rues Saint-Martin et Quincampoix (1). Il nous faut retracer brièvement son histoire. Il avait été inauguré le 11 juin 1791, s'était qualifié de national le 21 juin 1792, et comme toutes les salles de spectacles, avait fermé ses portes le 4 septembre. Il avait rouvert le 20. Son propriétaire Boursault-Malherbe ruiné, l'exploitation avait été ensuite assurée par Villeneuve, régisseur, pour le compte des artistes réunis en société. De 1793 à 1794, le Théâtre Molière s'appelle Théâtre des Sans-culottes. Boursault est devenu conventionnel, représentant du peuple aux armées. Accusé d'irrégularités dans la gestion des deniers publics il voit son affaire assez vite classée. Par contre, son camarade Lachapelle, qui a succédé à Villeneuve, est condamné à mort par le tribunal révolutionnaire et exécuté le 24 mars 1794. D'où une nouvelle fermeture du théâtre. Après Thermidor, il rouvre; c'est le Théâtre de la rue Martin, puis à nouveau Théâtre Molière dès 1797, Théâtre des Artistes en société en 1798, Théâtre des Troubadours du 4 mai au 1er août 1799, des Amis des Arts et des Elèves de l'Opéra-Comique, et encore une fois Molière, le 4 octobre 1800. Une nouvelle crise et il repart comme Théâtre des Artistes en société. Enfin, le 25 avril 1802, Boursault qui en est resté propriétaire le relance comme Théâtre des Variétés nationales et étrangères. Il va, sous ce nom courir une carrière d'un peu plus de onze mois (25 avril 1802 - 13 mars 1803). Après quoi, ce sont presque quatre ans de continuels relâches. Rebaptisé Molière, il voit se succéder des administrations qui donnent chacune une ou deux représentations, les 25 avril, 23 mai, 12 juin, début de juillet 1803. Le

---

(1) Exactement du 82 de la rue Quincampoix au 159 de la rue Saint-Martin; l'emplacement du théâtre est indiqué par un point rouge sur le *Plan topographique de Paris divisé en ses* 12 *arrondissements et indiquant tous les édifices et établissements publics, dressé pour servir à tous les itinéraires et guides de cette capitale* par Alexis Donnet, Ingénieur géographe attaché au cadastre, revu et corrigé avec le plus grand soin en 1837 pour l'*Architectonographie*... chez L. Mathias (Augustin, éd. quai Malaquais). Tous les points vermillon indiquent les théâtres existants, les jaunes les théâtres supprimés.

chef d'orchestre, Louis Jadin, annonce en 1804 des représentations d'opéra-comique et de vaudeville. Mais elles vont s'espaçant et le 6 mars suivant, le théâtre est de nouveau à louer. Toute l'année 1805 se passe ainsi. On comprend que les almanachs renoncent à informer leurs lecteurs d'autant d'avatars. En novembre 1806, enfin, il renaît; c'est notre Théâtre des Variétés étrangères, la période la plus brillante, la plus intéressante aussi de son existence (2)..

Il ferme, atteint par le décret de Saint-Cloud, le 13 août 1807, et malgré toutes ses démarches son directeur ne parvient pas à obtenir l'autorisation de le rouvrir. En 1810, il est transformé en salle de bal. « La salle et la scène, sans être autrement endommagées, ont été... coupées en deux parties dans leur hauteur. La partie inférieure, qui contient le parterre et les premières, forme un magasin de papier, et la partie supérieure, une assez jolie salle de bal, sous le nom de *Salon de Flore*, quoiqu'on n'y danse qu'en hiver, et qu'il n'y ait de fleurs qu'en peinture » (3).

Le 9 juin 1831, le Théâtre Molière renaissait de ses cendres avec Le Métayer qui dut refaire une entrée, la façade ayant disparu; mais cette entrée, sur la rue Quincampoix, « rendait l'accès triste et désagréable » (4). La salle avait été remise à neuf. Le 31 octobre, elle fermait à nouveau, pour rouvrir le 16 mars suivant et fermer, cette fois définitivement, en 1832 selon Brazier, 1834 selon Ch. H. Lecomte, 1838 sinon même plus tard selon A. Cerfbeer (5). Décorations et costumes avaient été vendus; le passage conservait le nom de Passage Molière. « Au-dessus de ce passage qui donne sur la rue Saint-Martin (écrit Brazier, en 1838), on lit encore aujourd'hui ces mots écrits en lettres d'or: THEATRE MOLIERE!!! ». De la salle elle-même subsistaient encore,

---

(2) Sur l'histoire du Théâtre Molière, on peut consulter : Brazier, *Chronique des petits théâtres de Paris*, réédition de 1838 (la première édition 1837, est muette sur le Théâtre Molière).
L'année théâtrale, an IX.
La Mésangère, *Le Voyageur à Paris*, p. 196.
Manuel du Voyageur à Paris, Favre, an VIII.
Charles-Henry Lecomte, *Histoire des théâtres de Paris*.
Ed. Beaurepaire, *La Salle Molière* (*Le carnet historique*, août 1901).
Ernest Lebègue: *Boursault-Malherbe, comédien, conventionnel, spéculateur*, Paris Alcan, 1935.
Marius Boisson: *Le Théâtre Molière. Intransigeant*, 22 juillet 1924.
Arthur Pougin: *Un théâtre révolutionnaire à Paris en* 1891. Société de l'Histoire du Théâtre n° 6.
Le Pan: *Histoire de l'établissement des théâtres*, 1807.
M. Albert: *Les théâtres des Boulevards*, 1902.

(3) A. Donnet, *Architectonographie des théâtres de Paris*. On y donnait aussi, selon Brazier, o. c. « des séances de physique, des assauts d'armes, des concerts... des banquets de francs-maçons ».

(4) Brazier, o. c.

(5) Brazier, ibid.
Lecomte: *Histoire des Théâtres de Paris*. Anatole Cerfbeer: *Revue d'art dramatique*, 9 mars 1895, corrige Paul Peltier, lequel dans un article du 2 mai de la même revue *Entre deux portants: les prédécesseurs de l'Œuvre*, avait traité du Théâtre des Variétés étrangères, se bornant à reprendre ce qu'en avait dit Brazier: « M. Paul Peltier se trompe, car de 1832 à 1838, Saint-Aulaire fit de la salle de spectacles une salle d'élèves où débuta Rachel avant de créer *La Vendéenne* ailleurs. Vers 1856, un vieil acteur contemporain de Talma, Duquesnois, en devint l'impresario doublé de professeur et finit par transporter le bouibouis de la rue Saint-Martin passage du Saumon. Là, MM. Bartholy lui succédèrent et Mme Ida Delaroche interpréta Marguerite Gautier de *La Dame aux Camélias*. Puis, dans les dernières années du Second Empire, les tréteaux évoqués disparurent et l'hôtel de Rheims les absorba ».

écrit Monsieur Lebègue en 1935, « quelques restes dans le magasin d'un cordier » au 82 de la rue Quincampoix (6).

Ainsi, le Théâtre des Variétés étrangères dont nous retracerons minutieusement l'histoire n'avait été qu'un des avatars du Théâtre Molière. En dépit de difficultés renaissantes Boursault en était resté propriétaire et en était redevenu directeur (7). Au temps qui nous importe, un prête-nom, Belval ou plus exactement Lupart-Belval, assume la direction, mais nul ne s'y trompe.

Le titre de l'étude très vivante et documentée que Monsieur Ernest Lebègue a consacrée à notre directeur: *Boursault-Malherbe, comédien, conventionnel, spéculateur* révèle la diversité des préoccupations de ce dernier (8). Nous y avons largement puisé. En 1806, Boursault a quarante-quatre ans. Acteur sans grand talent semble-t-il, il a longtemps appartenu à des troupes de province. En 1778, il a débuté à la Comédie-Française mais n'a pas été reçu (9). Retourné en province, il est devenu directeur. Comme tel, on peut le suivre, depuis 1780 environ, de Belgique à Palerme, puis Bordeaux, Liège, Marseille, en difficulté avec les échevins, les mécènes, ses propres acteurs. Il est à Marseille en 1789. L'heure n'est guère propice aux jeux scéniques; l'actualité l'emporte en intérêt dramatique sur la fiction. Boursault-Malherbe passe à l'action révolutionnaire. Il s'empare avec un camarade de théâtre, et selon le meilleur scénario, du fort de Notre-Dame de la Garde, ceci au nom du peuple. Membre du Club des Amis de la Constitution de Marseille, il est ensuite affilié au Club des Jacobins de Paris où il est venu tenter fortune, au théâtre d'abord, puisque dès son arrivée il fait élever le Théâtre Molière, et y joue diverses pièces dont certaines de sa composition, presque toutes pièces de circonstance. Il tente également la fortune politique. Le choix des pièces représentées a montré son civisme; des manifestations organisées au théâtre l'ont signalé à l'attention; il attend la récompense de son attitude avec d'autant plus d'impatience que la faillite va l'obliger à fermer. Choisi comme électeur par sa section (la section des Lombards), élu député suppléant à la Convention, puis effectivement député en remplacement de Manuel, il est envoyé par l'Assemblée comme commissaire à la réquisition des chevaux en Bretagne, puis représentant du peuple près des armées et chargé de pacifier le Vaucluse. Sous le Directoire, il rentre dans la vie privée, considérablement enrichi par une entreprise de charrois militaires qu'il a menée en même temps que, et grâce à sa carrière politique. Il songe à remettre en exploitation le théâtre, dont il est resté propriétaire, et en fait les Variétés étrangères. Le second décret de Saint-Cloud met fin à son activité à la mi-août 1807 et Boursault-Malherbe se lance à nouveau dans les affaires. Adjudi-

(6) o. c., p. 39, n. 3. Une photographie a été prise lors des démolitions effectuées dans ce quartier. Bibl. Ville de Paris, XII, 5. *Parties d'une salle subsistantes rue Quincampoix.*

(7) En avaient été directeurs, entre autres: Joigny, de 1798 à 1800, Ménégault (l'auteur avec Babault des *Annales dramatiques*) en 1800; Gouraincourt et Bruno, puis Martelli en 1801.

(8) Monsieur Ernest Lebègue s'est intéressé au comédien (qui n'avait aucun droit au nom de Malherbe) plus qu'au directeur de théâtre. Son désir de voir dans la vie de Boursault trois étapes l'a détourné de traiter longuement des Variétés étrangères.

(9) Un portrait aquarellé de Boursault se trouve au Musée Carnavalet, carton 36. Je ne crois pas qu'on l'ait jamais signalé.

cataire du nettoiement de la voirie, armateur sous l'Empire, fermier des jeux publics sous la Restauration, son amour constant du théâtre lui fait acheter l'Opéra-Comique en 1829. Il s'en défait en 1830 et meurt en 1842, laissant le souvenir d'un amateur de tableaux, mais plus encore d'un amateur de plantes rares.

En 1806, pour le Théâtre Molière, des raisons d'opportunité décident du nom et du répertoire nouveau: Variétés étrangères. C'est que le temps de la liberté totale des spectacles est bien passé. L'Empereur est résolu à mettre de l'ordre dans ce domaine; chaque théâtre doit avoir son répertoire propre; le comte de Ségur prépare un rapport sur la question; il le présentera au Conseil en mai 1806. Boursault aurait, selon M. Ernest Lebègue, eu connaissance de la menace qui pesait sur son théâtre par le Préfet de Police Dubois (10). Il se serait aussitôt fait conduire à Saint-Cloud, le 29 mai, pour tenter de le sauver (11). Quelques pièces que nous avons découvertes au British Museum nous permettent de serrer d'un peu plus près les faits. Sans doute n'était-il pas besoin d'une indiscrétion du Préfet de Police; la question était à l'étude depuis un certain temps déjà puisque les rapports et projets de décret de Monsieur de Ségur que nous avons pu retrouver sont datés, le premier du 22 avril, le second du 22 mai 1806 (12). Et une première version les avait précédés, puisque les deux que nous connaissons portent en marge la mention manuscrite: « deuxième et troisième rédaction ». Les relations d'auteur à directeur qui existaient depuis longtemps entre Ségur et Boursault (13) donnent à penser que le rapporteur lui-même a pu commettre une indiscrétion. Peut-être est-ce l'urgence de la décision que signale à Boursault le Préfet de Police. Il remet son placet et son Mémoire. Ce Mémoire, j'ai pu le trouver, à la Bibliothèque du British Museum où il est catalogué sous le titre *Against the suppression of the Theatre Molière* (14). Boursault argumente: si le Théâtre Molière n'a pas été constamment occupé, c'est que les bruits d'une suppression prochaine en ont éloigné les entrepreneurs; il a été bâti « avec toutes les formes prescrites par la loi », offre toutes les commodités et les sécurités, en particulier pour ce qui est des risques d'incendie; quatre ans plus tôt une pompe y a été installée « semblable à celle de l'Opéra et du Français », qui a coûté douze mille francs (15). Il peut contenir douze à quinze cents specta-

---

(10) Ernest Lebègue, l. c. p. 206. Dans sa *Notice sur la vie publique et privée de J. F. Boursault-Malherbe en réponse à quelques pamphlets*, Paris, Imprimerie de Lebègue, 1819, l'auteur, Boursault lui-même, dit comment « une conformité de goût pour l'agriculture l'avait lié » au Préfet de Police.

(11) E. Lebègue, ibid. Boursault venait précisément de recevoir deux billets pour le spectacle de la cour.

(12) Ces rapports se trouvent à la Bibliothèque du British Museum, ainsi que plusieurs autres pièces concernant le Théâtre des Variétés étrangères, cote 5403/a 8 (30 à 33) p. 384 du Catalogue. Je n'ai pu les trouver dans les bibliothèques publiques parisiennes ni à la Bibliothèque du Conseil d'Etat. On les trouvera cités dans l'Appendice.

(13) Dans son *Mémoire au Conseil d'Etat* (cf. Appendice) il annonce son intention de jouer des *comédies russes* dont il ne pouvait ignorer que Ségur en avait écrit une partie.

(14) cf. Appendice. Le mémoire a été imprimé par les soins de l'Imprimerie Donday-Dupré.

(15) Sans doute en considération de l'arrêté du 1er germinal an VII qui détermine les exigences de sécurité. (Vivien et Blanc - *Législation des théâtres*, Paris, Brissot-Thivar, 1830). En l'an VIII, à la suite de l'incendie

teurs, chiffre qui semble gonflé pour les besoins de la cause (16). Passant à l'attaque, le Directeur des Variétés étrangères s'étonne qu'on puisse préférer à son établissement un théâtre « élevé pour quelques Amateurs... pour leur amusement personnel, (et qui) n'est ouvert au public payant que depuis deux ans environ, en vertu des permissions momentanées, de Monsieur le Préfet de Police », théâtre, au reste, légèrement construit, petit, mal situé, aux dégagements insuffisants, et sans protection contre l'incendie (17). C'est seulement le 3 juin que Boursault envoie son Mémoire au Ministre de l'Intérieur avec une lettre très brève. Le mémoire traitait de la salle; une seconde lettre, longue celle-là, adressée le 3 juin également au Ministre de l'Intérieur traite du répertoire (18). Sans doute l'actif directeur a-t-il appris que seront supprimées les salles qui feront double emploi. Il imagine alors une autre parade: il va consacrer son théâtre à un répertoire si particulier qu'il ne craindra plus aucune concurrence. Il prie le Ministre « d'assigner au Théâtre Molière les pièces traduites du Théâtre allemand, anglais, espagnol, italien, suédois, danois, etc... ». Une liste jointe mentionne une partie des pièces qu'il se propose de jouer, liste établie en hâte et mise au point dans les quatre jours qui séparent le placet à l'Empereur de l'envoi du mémoire au Ministre. Elle mérite pourtant plus que le dédain avec lequel on l'a généralement considérée et montre, à côté d'une énorme part de bluff, une part de sérieux et de conviction. Boursault-Malherbe a senti l'intérêt des pièces étrangères. Déjà en 1801, sans y être contraint, il avait relancé le Théâtre Molière comme Théâtre des Variétés nationales et étrangères. Brazier, qui s'en gausse, prétend qu'on y donnait, non des traductions, mais « *Blaise et Babet, Robert le Bossu, Alexis et Justine, Le devin du village, Les chasseurs et la laitière, La fête de Colette, Les sabots* et autres petites niaiseries, bergeries, moutonneries ejusdem farinae » (19). Il est vrai qu'on y joue ces ouvrages; le goût des bergeries s'est prolongé au-delà de la Révolution. Mais on y joua aussi des pièces traduites ou adaptées de l'étranger, de Steele, Foote, H. Cowley, Goldoni, Kotzebue (20).

---

de l'Odéon, un arrêté de police enjoint aux petits théâtres du Boulevard de fermer jusqu'à ce qu'ils aient pris les précautions réglementaires contre l'incendie.

(16) En 1791, le théâtre comptait 968 places (E. Lebègue, o.c., p. 39). Mais, peut-être, lors des aménagements postérieurs en avait-on augmenté le nombre.

(17) Brazier retrace l'histoire de ce théâtre, d'abord appelé Boudoir des Muses. Il avait été construit par un certain Guyard, déjà propriétaire d'une petite salle, le Théâtre de la rue de Chaume, établie dans le couvent des Révérends Pères de la Merci. Le Boudoir des Muses, lui, est aménagé dans l'un des bâtiments de l'ancien couvent des Filles du Calvaire. « La nouvelle salle, pourvue de décorations, de costumes, d'accessoires, servit d'abord à donner des représentations bourgeoises; on acheta le matériel de l'ancien théâtre de la rue de Chaume, afin de détruire toute concurrence et de donner à cette entreprise l'importance qu'elle méritait. Des comédiens furent engagés; la haute comédie, l'opéra et le vaudeville composèrent le répertoire... Plus tard, le Théâtre du Marais et celui de Mareux situés, le premier rue Culture Sainte-Catherine et le second rue Saint-Antoine, ayant donné de l'ombrage au directeur du Boudoir des Muses, il se rendit locataire de ces deux salles ».

(18) Toutes deux se trouvent aux Archives Nationales, cf. infra, Appendice I. La seconde n'est qu'une copie.

(19) Brazier, o. c. Brazier se contente de reprendre sans la contrôler l'affirmation de l'*Année théâtrale* de 1802.

(20) *Les amants anglais*, adaptation de *Conscious lovers* de Steele dont

Pris de court, Boursault n'a pas eu le temps, en 1806, de lire les ouvrages qu'il enumère ni même d'en bien contrôler le titre exact ou l'origine. Pour certains d'entre eux, il a simplement copié la table des matières d'un volume de traductions pris sur un des rayons de sa bibliothèque. Aucun nom d'auteur n'est cité; rien là qui puisse surprendre à une époque où l'on mentionne tout au plus le nom de l'adaptateur et le pays d'origine des œuvres dramatiques. Œuvres allemandes, anglaises, espagnoles, italiennes, russes, danoises, le tour d'horizon est complet. Les critiques se sont esbaudis des qualifications fantaisistes, en particulier d'un *Coriolan* proclamé russe; ils se sont un peu trop hâtés; le *Coriolan* en question n'est pas l'original de Shakespeare, mais la tragédie en cinq actes de Ségur aîné, publiée dans le *Théâtre de l'Ermitage* de Catherine II, et qui, de ce fait, n'est pas sans avoir un droit à se dire pièce russe. On pourrait, à cette occasion, se demander s'il ne faut pas voir, dans le choix qu'en fait Boursault, une discrète flatterie à l'égard du rapporteur du projet de loi si redouté. Voyons de plus près les pièces énumérées (21).

Pour l'Allemagne, figurent dans les tragédies, et dans l'ordre où les présentait la table des matières, celles du *Théâtre allemand* de La Martelière, puis de Friedel et Bonneville et du Baron de Bielfeld (22); même procédé pour la comédie. Boursault complète sa liste par les huit pièces qu'il trouve dans la traduction de Junker et Liébault (23). Comme il fait vite, le *Thamos, roi d'Egypte,* de Gebler, devient sous sa plume *Thomas.* Il s'agit toutefois d'authentiques œuvres allemandes, déjà parues en traduction (24).

Passons à l'Angleterre. Les volumes de la Baronne de Vasse, de Le Tourneur, de Patu (25) fournissent une liste copieuse où *Caractacus* de W. Mason devient *Les Caractères* et *Bethnal Green (L'Aveugle de Bethnal Green) Bermulgren.* Encore sont-ce là des pièces dont notre Directeur a une vague connaissance. Il aborde hardiment l'Espagne et l'on a la stupeur de lire, énumérés comme tragédies espagnoles, treize titres de pièces d'Alfieri parues dans la traduction de Petitot

---

l'abbé Prévost avait donné une traduction dans *Le pour et le contre. L'Anglais à Paris,* tiré de Foote, traduction publiée chez Nourse en 1767 et due selon Paul Lacroix à Mme Thiroux d'Arcouville; *Quel mari prendra-t-elle ? (Which is the man ?)* d'Hannah Cowley a paru en traduction dans le *Théâtre anglais,* 3e époque, publié par la Vve Ballard en 1784, Dumersan l'adapte à la scène française. De Goldoni on a joué *Paméla,* de Kotzebue plusieurs œuvres : *Le calomniateur* dans l'adaptation de Tranchant de Laverne, publiée dans le *Répertoire du Théâtre Molière, Honneur et indigence,* etc...

(21) Arch. nat. F. 21-1147.

(22) La Martelière: *Th. de Schiller,* Paris, An VIII. La Martelière y a joint *Abelino ou Le Grand bandit* de Zchocke. Friedel et Bonneville : *Nouveau théâtre allemand.* Paris, Veuve Duchesne, 12 v. in-8, 1782. Bon de Bielfeld *Progrès des Allemands dans les sciences, les lettres et les arts.* Leyde 1768 (l'ouvrage comprend l'analyse d'une pièce et la traduction de quatre autres).

(23) *Théâtre allemand,* Paris 1772, 2 v. in 12.

(24) Weiss et Jauffret avaient publié sous le titre *Théâtre de Kotzebue* une traduction de *Misanthropie et repentir* (An VII).

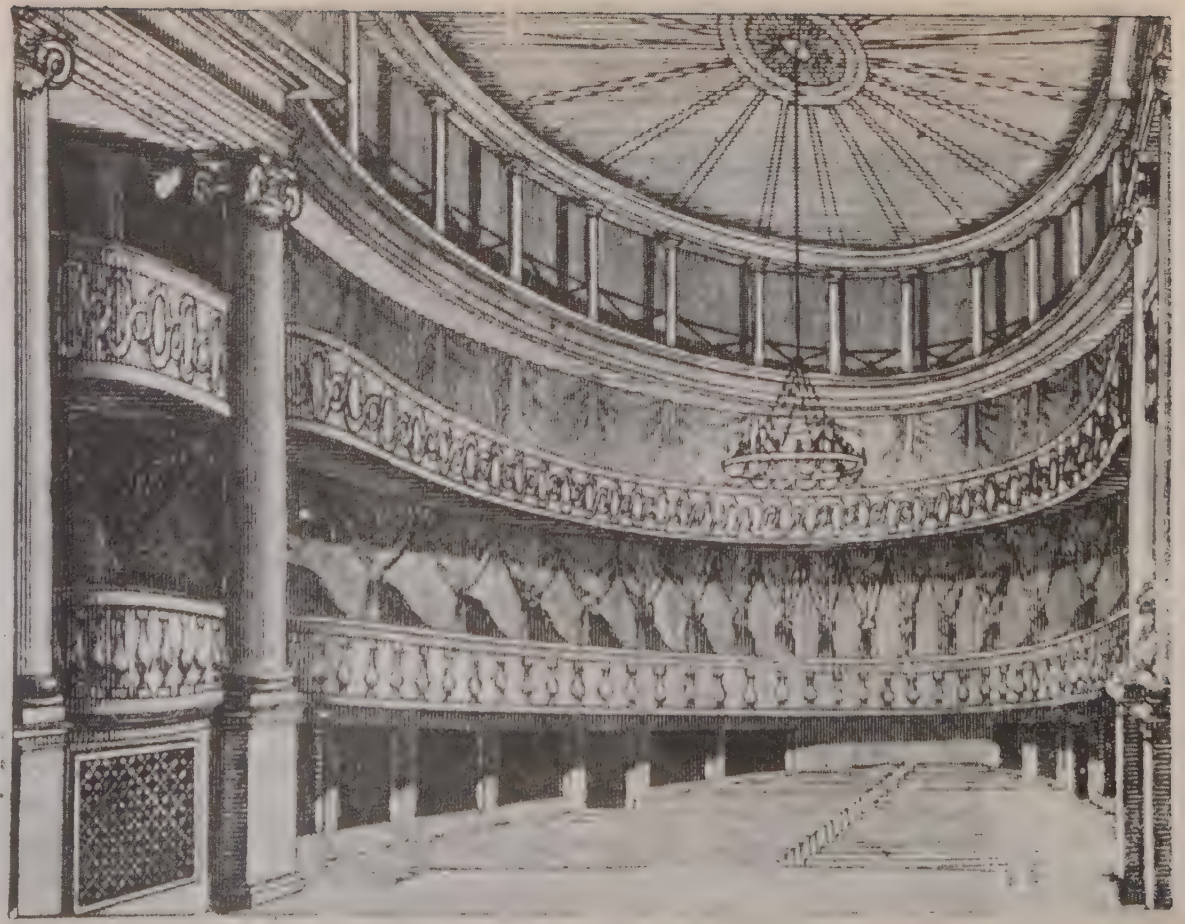
On est d'autant plus étonné de ne pas voir cette pièce citée que Boursault l'avait déjà jouée au Théâtre Molière (An X). Il ne cite aucun ouvrage de Kotzebue qui sera pourtant l'auteur le plus joué aux Variétés Etrangères.

(25) En 1784, la Baronne de Vasse avait publié sous le titre *Théâtre anglais,* 12 vol. de traduction in-8°, chez la veuve Ballard; Le Tourneur avait traduit tout Shakespeare en 20 volumes, parus de 1776 à 1782. Patu publie un *Choix de petites pièces du Théâtre anglais,* en 1756.

Plan topographique de Paris divisé en ses douze arrondissements et indiquant tous les édifices et établissements publics, dressé pour servir à tous les itinéraires et guides de cette capitale par Alexis Donnet, Ingénieur géographe attaché au cadastre, revu et corrigé avec le plus grand soin en 1837 pour *l'Architectonographie des théâtres de Paris*... chez L. Mathias.

Photo Josse Lalance & Cie

(voir p. 199, note 1)



Vue intérieure du Théâtre Molière

en 1802. Suit une pièce intitulée *Métastase* qui m'a fort intriguée jusqu'au moment où je me suis aperçue que le Directeur prenait le Pirée pour un homme et avait fait précéder du nom de leur auteur quatre pièces: *Artaxerxe, Demetrius, Démophon* et *Thémistocle*, rattachées, elles aussi, au théâtre espagnol. Pour les comédies, il recopie textuellement la table des matières de Linguet (26).

Le théâtre russe est fourni par deux recueils: *Le Théâtre de l'Ermitage de Catherine II* et le *Théâtre du Prince de Clenerzow* (supercherie de Carmontelle). Boursault eût été mieux inspiré en citant le *Théâtre tragique* de Soumarokov paru en 1801 dans la traduction de Pappadopoulo.

Quant au théâtre italien, il est uniquement constitué par des pièces de Goldoni, déjà parues en traduction et, pour la plupart, déjà jouées en France (27).

Enfin, les quatre comédies promises au théâtre danois sont celles qui forment le premier volume, paru en 1746, d'une traduction qui devait en compter six (28).

Le bluff est manifeste. Mais le Ministre de l'Intérieur n'avait sans doute pas le temps d'y regarder de si près. L'autorisation est accordée. Voilà le Théâtre de Boursault-Malherbe spécialisé dans la représentation d'œuvres étrangères. Alors que son Directeur dans sa lettre à l'Empereur, sa lettre au Ministre de l'Intérieur et son Mémoire en parlait comme du « Théâtre Molière », le *Règlement pour les théâtres* du 25 avril 1806, précisant le premier décret de Saint-Cloud, le désigne du nom de Variétés Etrangères, et définissant le genre et le répertoire de chaque théâtre, spécifie que: « son répertoire ne pourra être composé que de pièces traduites des théâtres étrangers »...

Depuis le 29 novembre 1806, date de son ouverture, Boursault n'a joué que des traductions. Trois mois après le *Règlement* qui lui donnait sa charte, nouvelle alerte. Boursault, cette fois encore, a été informé de ce qui se tramait pourtant dans le secret (29). Un nouveau Mémoire intitulé *Observations sur le Théâtre des Variétés étrangères*, est aussitôt rédigé et présenté au Conseil d'Etat. Lui aussi se trouve à la bibliothèque du British Museum; nous le citerons in extenso en appendice. La publication ne porte pas de date, mais une allusion à la création, trois mois auparavant de la *Médée* de Glover (30) permet de lui assigner le mois de juillet. Nous sommes à quelques jours du fatal décret. Dans ses *Observations*, Boursault entreprend de justifier son entreprise; il le fait avec chaleur et éloquence, non sans quelques redites :

Le Théâtre des Variétés Etrangères n'empiète en rien sur les autres, ayant un répertoire propre, quasi illimité: avant lui, la connaissance qu'avaient les Français des productions dramatiques des autres

---

(26) *Théâtre espagnol*, 4 vol. in-12, 1770.

(27) M.A.D.R. (Amar de Rivier) en a publié en 1801 une traduction en 3 vol. Toutes les pièces sont citées par Boursault.

(28) Le premier seul, consacré à Holberg, a paru. La traduction est due à G. Furstman. *Théâtre danois*, Copenhague, 1746, in-8°.

(29) Une lettre de Talma à sa femme datée du lundi 27 (août sans aucun doute puisqu'elle est écrite aussitôt après la fermeture des théâtres), montre à quel point la décision a été tenue secrète, même à l'égard de ceux qui l'avaient inspirée (Talma et Monsieur de Rémusat). La lettre, manuscrite, est récemment entrée à la Bibliothèque de l'Arsenal.

(30) Créée le 11 avril 1807.

pays était très incomplète. Or, la comparaison des œuvres forme le goût du public et stimule les auteurs. Le public peut connaître, grâce à la représentation d'œuvres étrangères, les modifications que subissent les passions humaines sous l'influence de facteurs extérieurs, le climat ou la politique. Le Théâtre des Variétés Etrangères permet en outre de démasquer les auteurs qui, sans vergogne, ont donné comme leurs des œuvres pillées chez les autres nations. Enfin, il est pour Paris une source de prospérité, les étrangers étant flattés de voir représenter des pièces qu'ils tiennent pour des chefs-d'œuvre nationaux. Et Boursault conclut :

> « Le Théâtre des Variétés Etrangères devient à la fois une école dramatique pour les auteurs, une bibliothèque universelle des Théâtres pour les gens de Lettres et un attrait nouveau pour les étrangers » (31).

Rien n'y fit. Le décret de Saint-Cloud ne laissant subsister que huit théâtres (les quatre grands et, dans les théâtres secondaires, la Gaieté, l'Ambigu-Comique, les Variétés et le Vaudeville), le Théâtre des Variétés Etrangères se trouvait dit M. Ernest Lebègue, « supprimé par prétérition ». Il ferma le 13 août, conformément aux ordres.

Pour sauver, non la salle du passage Molière, mais l'entreprise de théâtre étranger à laquelle il s'est attaché, Boursault, dans une lettre à l'Empereur dont il fait imprimer la copie (32), imagine une solution saugrenue: feignant de penser que le nombre de huit fixé par le décret pour les théâtres parisiens a quelque chose de sacré, il propose de réunir, pour leur plus grand bien, Opéra-Comique et Vaudeville en un seul établissement et d'affecter la salle du Vaudeville ainsi libérée à son propre théâtre. Il a beau accompagner sa suggestion des plus basses flatteries, signer « Boursault, ex-législateur », et supplier sa *Majesté impériale et Royale*

> « d'accorder sa protection à une entreprise que tous les gens de lettres désirent, qui tient au progrès de l'art dramatique et dont les mœurs ne peuvent s'offenser »,

l'Empereur ne revient pas sur sa décision.

Nouvelle tentative trois ans plus tard, cette fois pour obtenir la réouverture de la salle comme théâtre d'essai où les représentations seraient données par un petit cercle d'amis des auteurs, « portes fermées, sans aucune rétribution »; nouveau refus catégorique. En marge du rapport présenté par Neuville, chef de la troisième division, le Ministre se borne à répondre: « Je suis très décidé à refuser ». Un brouillon de lettre, daté du 11 novembre, notifie le refus, invoquant le décret : « il ne peut être représenté *aucune pièce* sur d'autres théâtres que ceux qui sont autorisés dans la capitale » (33). Cette fois, Boursault renonce et la salle devient, comme nous l'avons dit, une salle de bal.

---

(31) On retrouve dans ces *Observations* les thèmes du *Discours d'ouverture;* cf. infra, p. 210.

(32) Nous l'avons trouvée également à la Bibliothèque du British Museum, cote 5403 a 8, (31) où elle fait suite aux *Observations sur le Théâtre des Variétés Etrangères*. Elle s'intitule: *Copie de la Lettre adressée depuis le décret, à sa Majesté, l'Empereur et Roi*

(33) Lettre de Boursault, et Rapport (manuscrits), se trouvent ainsi que le brouillon de réponse aux Archives Nationales F. 21. 1147. La lettre est datée du 7 novembre 1810, le brouillon de lettre du 1. M. E. Lebègue les cite en partie dans son ouvrage, p. 214, n. 2. On les trouvera Appendice I.

L'entreprise de librairie (le Théâtre des Variétés Etrangères publiant à mesure les œuvres qu'il créait) avait cessé en même temps que l'entreprise théâtrale. La collection devait comprendre trente pièces; vingt-huit furent publiées.

Mais revenons en 1806. Boursault, dès qu'il a acquis la certitude que son théâtre, doté d'une sorte de monopole, va pouvoir prendre un essor nouveau, fait entreprendre des travaux. Il y dépense, dit-il, 120.000 francs (34). Il fait remettre à neuf la salle qui, pimpante à son ouverture, avait souffert au cours de ses tribulations et était « fort délabrée » (35). Il n'y apporte pas de modifications importantes; la description qu'en donnent les journaux ne diffère pas sensiblement de celle qu'en donnait déjà Kotzebue, lors de son séjour à Paris en 1804: « La salle, disait-il, est digne de se décorer du nom de Molière. Toutes les loges ont des glaces dans le fond » (36). « La salle, dit à son tour le *Journal de l'Empire*, est élégante, fraîchement décorée; les loges ont des glaces, ce sont des boudoirs » (37). Je me bornerai à citer, comme la plus précise, la description dont Donnet dans son *Architectonographie* accompagne son plan (38); (il néglige pourtant de mentionner la façade de 1806, si vite disparue que le souvenir même en était effacé en 1821, date de son ouvrage): « L'édifice forme un rectangle de quatre-vingt deux pieds de longueur sur quarante-huit de largeur. Il est entièrement engagé dans les maisons environnantes et sans façade... la salle... est d'une coupe heureuse. Son plan est circulaire, elle a trente mètres de diamètre du nu des loges. Un rang de loges grillées comme le sont dans tous les théâtres celles du pourtour du parterre et trois rangs de galeries occupent la hauteur de la salle qui est de trente-quatre pieds.

Le premier et le second rangs sont partagés par des cloisons à demi-hauteur en loges, dont le fond ,décoré de draperies retroussées était occupé par des glaces qui produisaient un effet agréable. Le troisième rang est au-dessus de l'entablement qui règne sur l'avant-scène et au pourtour de la salle; il y a un quatrième rang de loges en retrait de celui-ci; une ordonnance de petites colonnes partage ce rang en loges et soutient le plafond. Quatre colonnes d'ordre ionique sur piédestaux décorent l'avant-scène et en accompagnent les loges. Elles soutiennent un arc doubleau dans le tympan duquel est le buste de Molière accompagné de deux Muses, et que semble montrer un Mercure qui caractérise l'éloquence.

La devanture des galeries est ornée de balustres et d'entrelacs. Le plafond est insignifiant.

Le rideau était remarquable par la richesse de ses ornements ».

Le Manuel du voyageur à Paris paru chez Favre en l'An VIII donnait, de la salle, à peu près la même description et ajoutait « la toile

---

(34) Lettre au Ministre de l'Intérieur, 7 nov. 1810, cf. Appendice.

(35) *Journal de Paris*, 2 déc. 1806.

(36) *Souvenirs de Paris*, t. II, p. 264. Traduit de l'allemand sur la 2e édition, 1805.

(37) *Journal de l'Empire*, 25 janvier 1807.

(38) *Architectonographie des théâtres de Paris, ou Parallèles historiques et critiques de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration.* Paris 1821, avec 20 planches en taille-douce et un plan de Paris par Orgiazzi. La planche X est une vue perspective de l'intérieur du Théâtre Molière.

d'avant-scène qui représente la gloire qui environne de tous ses rayons les attributs des beaux-arts est d'un très beau ton de couleurs ». Elle était due, semble-t-il, à Simon-Frédéric Munich.

La Mésangère nous apprend que la salle « était peinte en marbre jaune » (39). Brazier nous restitue la façade supprimée par Donnet, « une jolie façade de la rue Saint-Martin » (40).

Si la salle est seulement restaurée, les abords du théâtre sont sensiblement modifiés. Le directeur en « a orné l'enceinte de ce qui pouvait le rendre agréable ou commode » (41). L'affluence des spectateurs, à l'ouverture, ayant créé un terrible embouteillage, Boursault pare aussitôt cet inconvénient. « On fait en ce moment (annonce le *Courrier des Spectacles*, quinze jours après l'ouverture) les dispositions convenables pour multiplier les entrées et rendre les communications plus faciles. Le grand péristile (sic) doit être fermé en vitraux; un poêle y sera placé, pour que les personnes qui ont des voitures puissent les attendre sans éprouver les inconvénients du froid; les petites boutiques qui entourent la salle seront supprimées, les passages parfaitement libres; le parterre et les loges auront des entrées séparées » (42). En moins de six semaines, les travaux sont terminés. Boursault est coutumier de ces entreprises rondement menées. La salle Molière avait été en 1791, « construite en moins de deux mois » (43). Comme en 1791, les entrepreneurs en 1806 « ne négligent rien. L'entrée est agréable et commode. On attend sa voiture à couvert », constate à la fin du mois de janvier le *Journal de l'Empire* (44). Et le *Journal de Paris* précise: « Un vaste auvent en saillie sur la rue pour abriter les voitures: un large perron, en avant du péristyle, qu'on agrandira, toutes les boutiques renversées et faisant place à une galerie couverte; au premier étage un foyer de quatre-vingts pieds... », ceci, plus la qualité du répertoire « en voilà plus qu'il n'en faut pour réconcilier la bonne société avec ce théâtre, l'un des plus agréablement dessinés, celui où le beau sexe peut se montrer avec plus d'avantages » (45). Le rapport et projet de décret (troisième rédaction) du Comte de Ségur (46), donne de précieuses indications sur le prix des places. Au Théâtre Molière, en 1806, le prix des premières était de trois francs, alors qu'il était de six francs soixante au Théâtre Français et au Théâtre Feydeau, de six francs au Théâtre Louvois, de trois francs trente au Théâtre du Vaudeville, au Théâtre Montansier, aux Jeunes Artistes, à la Gaieté et au Marais. Il était également de trois francs à la Cité, mais sensiblement moins élevé aux Nouveaux Troubadours, aux Jeunes Comédiens, au Théâtre des Artistes associés ou sans Prétention, aux Jeunes Elèves, au Théâtre Mareux ou au théâtre rival, celui de la rue Vieille du Temple. Les places d'orchestre et de galerie coûtaient, au Théâtre Molière, deux francs les baignoires et les secondes, un franc cinquante, le parquet, un franc vingt-cinq, les troisièmes, un franc. Les prix sont bien ceux d'un théâtre secondaire moyen.

---

(39) *Le Voyageur* à Paris, p. 196, Pain-Chaigneau aîné an V.
(40) o. c.
(41) *Journal de l'Empire*, 2 déc. 1806.
(42) ibid. 11 déc.
(43) cf. M. Ernest Lebègue, o. c. p. 39.
(44) *Journal de l'Empire*, 25 janv. 1807.
(45) 5 déc.
(46) cf. supra, p. 202.

CHAPITRE II

LE PROGRAMME ET LES COLLABORATEURS

Lors de la soirée d'ouverture, le Directeur avait exposé le but que se proposait l'administration du Théâtre des Variétés Etrangères en un discours qui, imprimé, avait été distribué dans les loges et lu par un acteur sur le plateau. Il semble qu'aucune de ces feuilles n'ait été conservée. En leur absence, nous devons nous contenter des citations que nous trouvons dans la presse du temps, en particulier dans le *Journal de Paris*. « Les théâtres étrangers, dit Boursault-Malherbe, offrent des sources abondantes où Molière et le grand Corneille n'ont pas dédaigné de puiser: c'est cette mine féconde que nous voulons, Messieurs, exploiter pour vos plaisirs. Sheridan et Garrick, Ifland et Schiller, Calderon et Goldoni viendront tour à tour enrichir notre théâtre; nous aurons soin toutefois, de retrancher de leurs ouvrages les traits hasardés qui pourraient alarmer la délicatesse des spectateurs, ou la pudeur d'un sexe que l'on doit toujours respecter.

Nous vous demandons seulement grâce, Messieurs, pour certains usages que le théâtre rejette en France, mais que nous ne pourrions détruire sans effacer cette couleur locale qui fait ressortir ces ouvrages, et que l'on peut appeler leur physionomie.

Tel est l'usage de changer les décorations au milieu d'un acte; cette liberté amène souvent des coups de théâtre piquans, des surprises heureuses et presque toujours un plaisir est l'excuse d'un défaut ». Et il promettait: « nous tâcherons, Messieurs, de tout concilier » (1). Selon Brazier (2), l'unité de temps ne serait pas davantage respectée et « dans un entr'acte, les personnages vieilliraient de cinquante ans, si c'était leur bon plaisir ».

Ainsi le Directeur souligne-t-il la richesse des productions drama-

(1) 30 nov. 1806.

(2) o. c. II - 127. Il ne semble pas qu'on ait usé de cette liberté.

tiques étrangères et les plaisirs nouveaux qu'elles apporteront aux spectateurs du fait même de leurs manquements aux règles; l'intérêt pour la couleur locale est formulé et l'on s'étonne de voir l'expression elle-même employée dès 1806. Les bienséances dont les étrangers se soucient moins que nous seront sauvegardées dans la mesure du possible. D'autres points d'esthétique seront dégagés par la suite, à l'occasion de telle ou telle création; peut-être l'étaient-ils déjà dans une partie du discours d'ouverture que le *Journal de Paris* n'a pas jugé utile de rapporter.

C'est ce qu'on peut inférer d'articles divers, manifestement inspirés, qui paraissent dès l'ouverture et sont parfois repris par la suite (3).

D'autre part, à la dernière page de chaque pièce publiée par les soins de Boursault une note rappelait les thèmes de la déclaration inaugurale. L'accent était mis très nettement sur le caractère moderne du répertoire.

> « La réunion de ces pièces (pouvait-on lire), formera une Collection très curieuse de ce que les autres nations de l'Europe offrent de plus nouveau et de plus piquant. Sans doute nous n'aurons à présenter à nos lecteurs rien qui puisse être comparé à Molière, à Regnard; mais la nouveauté a bien aussi quelque mérite, et la comparaison devra s'établir, non pas avec les chefs-d'œuvre de ces hommes immortels, mais avec les pièces nouvelles que les auteurs modernes font paraître avec plus ou moins de succès sur les divers théâtres de la capitale. On reconnaîtra que, si dans les pièces de notre Recueil, l'exécution *sent parfois son étranger*, l'invention en est presque toujours très ingénieuse, et les détails fort amusants. »

Une entreprise analogue à celle de Boursault avait déjà été tentée en l'An IX. Le 19 thermidor, le Citoyen Beaunoir (4) dans un mémoire

---

(3) Le *Journal de l'Empire* du 2 décembre reprend l'exposé des buts du théâtre. Il y ajoute cette utilité, qu'il fournira aux auteurs français les pièces traduites, « leur épargnant la peine de remonter aux originaux et les mettant à portée de juger de l'effet théâtral des pièces qu'ils seraient tentés de s'approprier ». Les 5 et 24 décembre, le même journal, paraphrasant, Montaigne à propos de l'air d'étrangeté « qui pique et qui réveille », insiste sur le capital illimité que représentent pour le théâtre les auteurs anglais, allemands, italiens, espagnols, suédois, hollandais. Enfin, Salgues, écrivant dans le *Courrier de l'Europe et des spectacles* des 3 et 13 août une sorte d'oraison funèbre, paraphrasera les déclarations de Boursault et décidera que les Variétés Etrangères ont bien rempli leur propos.

(4) Beaunoir (Alexandre-Louis Bertrand Robineau, dit de), né et mort à Paris, 1746-1823, reçoit le petit collet et devient Bibliothécaire du Roi. Il démissionne en 1781.

Il est l'auteur d'un grand nombre de petits vers et de pièces (environ 200) jouées en particulier sur le théâtre de Nicolet (*L'amour quêteur*, *Vénus pélerine*), sur le théâtre des Variétés amusantes (*Jérôme Pointu*, qui obtient un succès européen), ou même le Théâtre Italien (*Fanfan et Colas*).

En 1788, il s'associe à Colineau de Coudaine pour acheter le privilège du théâtre de Bordeaux, mais ayant mal fait ses affaires, il s'enfuit de France le 15 juillet 1789. On le trouve successivement en Belgique, Hollande, Belgique à nouveau, Allemagne, Russie, appelé par Catherine II. L'impératrice vient de mourir quand il arrive à Moscou. Paul 1er le charge de la direction des trois théâtres de la cour, mais il doit partir précipitamment quand en 1798 un décret impérial en chasse tous les Français. Il rentre en Allemagne et devient pour un temps lecteur près de la reine Louise-Wilhelmine de Prusse, partout se mêlant aux émigrés et partout aux milieux de théâtre, écrivant, éditant des gazettes. Il rentre à Paris au début de l'année 1801, se lance aussitôt dans le journalisme et le théâtre, crée un *Journal des Spectacles* que la police supprime au quarante-et-unième numéro, redevient directeur de théâtre à Bordeaux en 1802 pour moins d'un an. Avec Damp-

adressé également au Ministre de l'Intérieur, et répandu dans le public, avait proposé lui aussi la création d'un théâtre étranger. Il était revenu sur la question le 7 fructidor. Ces deux Mémoires semblent introuvables, mais nous en connaissons la teneur par des articles de journaux. Dans les *Affiches annonces et avis divers* du 2 fructidor, le rédacteur Brunot donne du premier une analyse détaillée avec de nombreuses citations: Beaunoir se propose

> « d'enrichir notre théâtre de tous les chefs-d'œuvre dramatiques étrangers et de faire pour la scène française ce que nos héros ont fait pour le Muséum »;

les étrangers que la paix attirera en France seront heureux de voir représentés leurs chefs-d'œuvre nationaux; les jeunes gens pourront aller étudier à ce théâtre les mœurs et la littérature des autres pays; l'entreprise fournira du travail à des gens de lettres (Beaunoir en chiffre le nombre à huit), chargés toute l'année de traduire;

> « ce spectacle ne pourra qu'être infiniment agréable au public puisqu'il arrachera des mains du Temps une grande quantité d'ouvrages qu'il a enlevés à la scène malgré les succès mérités qu'ils y ont obtenus. On y trouvera sans doute avec infiniment de plaisir ce *Théâtre italien* qui fit le bonheur de nos pères, qui charma notre enfance et que Boileau, le sévère Boileau, l'Aristarque du goût, appelait le *grenier à sel* ».

Beaunoir donnait ensuite une idée de ce que serait le répertoire et concluait en affirmant que le théâtre français ne serait en rien gêné par ces représentations d'œuvres étrangères, bien inférieures à celles que lui-même pouvait mettre en comparaison. (Ce couplet obligé sur l'excellence du théâtre national, nous le retrouvons constamment).

Le théâtre de Beaunoir serait

> « spécialement consacré à représenter les ouvrages les plus estimés des Shakespeare, des Gœthe, des Schiller, des Calderon, des Moretto (sic), des Lopez de Vega, des Shéridan, des Congrève, des Colman, des Burgoyne, des Ottelifeh, des Chiari, des Gherardi, des Goldoni, etc.... etc..., auxquels on aura certainement eu soin de conserver leur physionomie nationale, en donnant à leurs personnages le goût et la délicatesse français » (5).

---

martin, il publie les *Annales de l'Empire français* (1805). Par la suite, il tente de faire jouer quelques pièces, mais y réussit difficilement, le goût ayant changé. Rédacteur chargé des spectacles au *Publiciste* en 1809, il mécontente l'Odéon et le Vaudeville et perd la chronique de ces théâtres. Sa vie s'achève sur le plan administratif comme archiviste du dépôt de la guerre, sur le plan de la carrière dramatique, de façon peu brillante comme fournisseur sous contrat du Théâtre des Fabulistes..

Des notices lui ont été consacrées dans des biographies du temps. Il a fait l'objet d'une thèse *Alexandre-Louis-Bertrand Robineau, dit de Beaunoir*, soutenue le 20 mars 1932 à l'Université de Toronto (Canada) par Miss Elizabeth Beatrice Abbott. Un seul exemplaire dactylographié de cette étude se trouve à la Bibliothèque Universitaire de Toronto. Il est infiniment regrettable que la Sorbonne où Miss Abbott avait travaillé n'en possède aucun. La *Revue de Littérature comparée* de janvier (p. 20) et avril 1936 (p. 16) en a donné une analyse détaillée. Miss Dora Scott, Conservateur en chef de la Bibliothèque Universitaire de Toronto, a eu l'extrême obligeance de lire pour moi la thèse de Miss Abbott, de m'en faire un résumé, de m'en recopier la table des matières et tous les passages qui pouvaient intéresser mon sujet, enfin de découvrir pour moi et de m'envoyer les positions de thèses publiées au moment de la soutenance. Je lui en ai une profonde reconnaissance.

(5) Cité par M. Eggli, *Schiller en France*, Paris 1928, p. 189. Sans doute Ottelifeh est-il mis pour Ottway dont la *Venise sauvée* avait été créée par la Comédie française dès le 5 décembre 1746.

La réplique ne se fait pas attendre. Dans le *Courrier des Spectacles* (6), Le Pan réfute d'un ton acerbe toutes les allégations. Tout d'abord, il nie que

> « nos richesses dramatiques nationales s'altèrent, diminuent, se perdent tous les jours, (que ce soit) un bonheur, une nécessité même que d'enrichir notre théâtre de tous les chefs-d'œuvre dramatiques étrangers »,

car un chef-d'œuvre

> « ne peut s'altérer de lui-même quoiqu'il puisse aisément l'être sous l'effet de pièces étrangères qui pervertissent un goût déjà gâté ».

S'il admet que les étrangers nous aient surpassés dans quelques scènes isolées, il tient qu'ils ne l'ont jamais fait dans l'art dramatique. D'autre part, l'entreprise lui paraît hasardeuse; les tentatives qui ont été faites pour présenter sur nos scènes des œuvres étrangères telles quelles ont échoué; même pour Goldoni, pourtant proche de nous, on ne peut envisager de représenter une simple traduction; l'imitation seule est utile; encore exige-t-elle un génie comme Molière. Des littérateurs, si zélés et habiles qu'ils soient, ne parviendront qu'à mécontenter les Français en leur présentant des pièces qui répugnent à leur goût et les étrangers en mutilant leurs ouvrages.

Dans le même journal paraît une dizaine de jours plus tard (7), une lettre d'un lecteur qui ironise sur la délicatesse du théâtre étranger, en particulier allemand; l'*Emilie Galotti* qu'il vient de lire l'a frappé à cet égard et il ne doute pas que l'impression doive être pire à la représentation. Comment supporter la longue comparaison de l'épingle à cheveu à un poignard ou tel autre manque de goût dans l'invention des épisodes ?

L'attaque de Le Pan était mordante; Beaunoir y répond de manière très courtoise, se défendant de sous-estimer les richesses nationales. Mais fort de sa connaissance des autres pays où il a séjourné quatorze ans (en fait il n'est resté que dix années et demie hors de France), il assure avoir vu sur les scènes étrangères de grandes beautés; il désire seulement, en les révélant, stimuler les jeunes auteurs et « rappeler le goût trop souvent outragé » (8). Avec Goldoni, Le Pan a choisi un mauvais exemple; la *Paméla* qu'a traduite F. de Neufchâteau peut supporter la représentation sous sa forme non altérée (9); le *Père de famille allemand* « n'est pas un monstre hétérogène » (10); à défaut d'un Molière, la France a un Picard, et nombre d'autres talents (11); par modestie, sans doute, Beaunoir ne se nomme pas.

La ressemblance est frappante entre ces pages de Beaunoir et la déclaration inaugurale du Directeur des Variétés Etrangères, la note

---

(6) 19 fructidor.

(7) 30 fructidor, An IX, article signé G.

(8) 23 fructidor.

(9) Créée à l'Odéon le 1er août 1793 la pièce avait causé l'arrestation du traducteur et des interprètes suspects de modérantisme. Sans doute cet incident contribua-t-il à sa popularité. Elle fut très souvent jouée, au Théâtre des Etrangers, et aux Variétés nationales et étrangères.

(10) Drame de Gemmingen. Cf. infra, p. 262.

(11) Picard n'avait pas attendu l'invitation à traduire les œuvres étrangères.

jointe aux pièces publiées, la lettre au Ministre de l'Intérieur du 3 juin 1807, enfin les *Observations* de juillet 1807. Ce sont les mêmes arguments exprimés dans les mêmes termes: nécessité d'enrichir notre patrimoine dramatique, de stimuler les auteurs en leur fournissant des modèles, rappel de l'exemple fourni par les classiques, intérêt de ces représentations pour les étrangers, comparaison au Muséum, etc... (12). Le désir de ramener sur la scène les canevas italiens se retrouve dans la lettre au Ministre; *Le Père de famille allemand* que Beaunoir prenait comme exemple est joué aux Variétés étrangères. La comparaison du théâtre étranger à une mine encore inexploitée, l'appel au témoignage de Montaigne sur le charme de l'étrangeté reviennent et dans les écrits de Boursault et dans les articles plus ou moins inspirés des journaux, en particulier du *Journal de Paris*, favorable à l'entreprise au point qu'on pourrait croire que tous ces développements sont dus à la même plume.

Si l'on rapproche ces faits de divers autres: Beaunoir a eu une longue familiarité avec le théâtre allemand, lequel fournira le plus grand nombre des œuvres au Théâtre des Variétés nationales et étrangères d'abord, au Théâtre des Variétés étrangères ensuite, alors qu'il semble bien que Boursault n'en ait aucune; non seulement, comme le raconte Mademoiselle Flore (13) Beaunoir est un des habitués du foyer, avec beaucoup de vieux auteurs, mais il fait jouer aux Variétés étrangères *Les Libellistes* prétendûment traduits de l'allemand; bref si l'on rapproche tous ces faits, il ne semble pas qu'on s'aventure trop en supposant que Beaunoir a été le conseiller et le rédacteur de Boursault pour le programme proposé au Ministre et la défense des Variétés nationales et étrangères en 1801, des Variétés étrangères en 1806. Nous sommes malheureusement très mal informés de la vie de Beaunoir après 1801.

Le Théâtre des Etrangers s'était ouvert le 23 brumaire An XI, créant l'équivoque avec le Théâtre des Variétés étrangères. Y jouaient des artistes du Théâtre de la Cité et des éléments du Théâtre des Jeunes Elèves. La salle était celle du Marais (15). Il ferme, semble-t-il, le 27 germinal An XI. On n'y jouait guère de pièces étrangères, à part *Misanthropie et repentir*, l'*Othello* adapté par Ducis et, sous le seul nom de Dumaniant, l'*Hôtelier de Toulouse* que nous retrouverons rebap-

---

(12) Par contre, les vues sur la communauté des talents entre toutes les nations de l'Europe, la diversité que mettent dans des passions au fond identiques les différences d'usages, et l'intérêt qu'il y aurait à démasquer d'effrontés plagiaires semblent appartenir à Boursault.

(13) *Mémoires*, Paris, 1845, t. I, p. 48. Le Théâtre Molière avait jadis joué *Jérôme Pointu* et autres petites pièces de Beaunoir.

(14) On peut se demander si l'orientation vers l'étranger que semble indiquer le nom des deux théâtres révèle un libre choix ou si les Directeurs craignant la limitation du nombre des scènes périodiquement réclamée par quelque réformateur du théâtre, ont voulu parer à une menace de suppression. Le Théâtre des Variétés nationales et étrangères, ouvert le 5 floréal An X ferme le 23 ventôse An XI, autant qu'on peut le préciser.

(15) Il est annoncé comme Théâtre des Etrangers (ci-devant du Marais et des Amis des arts) rue Culture Saint-Catherine. *La Clef du Cabinet des Souverains* du 13 vendémiaire An XI se console de son existence en pensant que placé aussi loin du centre, il ne pourra guère influer sur le goût général. On fera la même réflexion en 1807. Nulle part je n'ai trouvé (chose étrange) le nom de Beaunoir mentionné à son sujet. Il est vrai que la presse ne s'en soucie guère.

tisé aux Variétés étrangères. Les critiques sont très sévères pour la qualité du répertoire et de l'interprétation.

Miss Abbott, dans son étude si fouillée, ne semble pas avoir traité de cette activité de Beaunoir et de cet essai de théâtre voué à l'étranger. Et Monsieur Eggli, qui cite les deux mémoires de Beaunoir, y voit seulement l'origine du Théâtre des Variétés étrangères (16). Il y eut bel et bien essai, et échec.

Une objection se présente à l'hypothèse d'une connivence Boursault-Beaunoir: on lit dans le *Journal des spectacles de musique et des arts* que dirige Beaunoir, à la date du 2 frimaire an X (17), donc postérieurement à ses deux Mémoires, à la polémique du *Courrier des spectacles* et à l'ouverture du Théâtre des Etrangers, mais antérieurement à l'ouverture des Variétés nationales et étrangères, une attaque assez vive contre le Théâtre Molière. Beaunoir le met au nombre des petits théâtres qui corrompent le goût. Il est vrai qu'il chante la palinodie le 6 nivôse. Avait-il eu à se plaindre du Théâtre Molière ? Tentait-il une sorte de chantage ? Y eut-il ensuite réconciliation et entente entre les deux hommes ? On jouera aux Variétés nationales et étrangères son *Danger des Liaisons* et aux Variétés étrangères ses *Libellistes*, en donnant à croire qu'il s'agit d'une traduction d'Ifland (18). Je ne crois pas, malgré ce qu'affirme F. Baldensperger, que Beaunoir traduisit les œuvres allemandes jouées au Théâtre des Variétés étrangères (19). Savait-il suffisamment l'allemand ? On peut en douter, mais il semble à peu près certain qu'il a conseillé le choix de Boursault, a utilisé ses relations pour se tenir informé, a revu peut-être pour la représentation les traductions littérales de germanistes plus ou moins maîtres de la langue française; il connaît bien Kotzebue (20), a rencontré Gemmingen, Dalberg, Soden, bref tous les auteurs contemporains que joue Boursault. Il a lui-même joué à Berlin où « tout le monde joue depuis la reine douairière jusqu'à l'ouvrière en modes « (21) dans des théâtres de société, chez de riches Israëlites, avec Madame de Genlis, et il n'est pas invraisemblable qu'il ait rapporté d'Allemagne

---

(16) o. c., p. 189.

(17) Article repris dans le *Journal des spectacles de Bordeaux*, 25 frimaire An X.

(18) *Le danger des liaisons*, 22 floréal an X (12 mai 1802). *Les Libellistes*, 14 janv. 1807 dr. 4 a — 14 représentations.

(19) *Le mouvement des idées dans l'émigration française*, 1789-1815. Paris, 1924, p. 198. « Beaunoir... connaît donc et pratique ce répertoire allemand qu'il traduira au retour pour le Théâtre des Variétés étrangères ». Ce petit théâtre intéressait beaucoup Fernand Baldensperger qui avait réuni à son sujet des notes malheureusement détruites pendant la guerre.

(20) En 1793, lors de son second séjour en Belgique, il voit jouer *Misanthropie et repentir*. Il envoie aussitôt au *Magasin historique* de Bruxelles ce quatrain impromptu :

Je vous avais promis de juger cet ouvrage,
Et je l'examinais avec tranquillité,
Mais les pleurs sur mes yeux jettent un doux nuage
Et mon jugement est porté.

Il a vraisemblablement rencontré Kotzebue en Allemagne; il semble que lui-même venait de quitter la Russie quand l'auteur allemand y arrive; mais il a vu jouer ses œuvres à Berlin et sur les divers théâtres des villes où il est passé.

(21) *Journal des spectacles, de musique et des arts*, 4 frimaire an X.

ou de Russie des traductions françaises de pièces allemandes contemporaines. Pendant son séjour, il a composé des pièces que n'ont pas dédaigné de traduire en allemand des auteurs tels qu'Ifland, Opitz, Schroeder (22). Il a fait accepter par Ifland ses *Libellistes* (23), pièce qu'on dirait traduite de Kotzebue. Il n'en critique pas moins l'un et l'autre (24). Un examen minutieux des dates exactes de son séjour dans les différentes villes d'Allemagne et de Russie permettrait de serrer le problème; nous nous proposons de le poursuivre ultérieurement. Il nous suffit d'avoir établi pour cette étude que, par suite des circonstances de sa vie, Beaunoir était le conseiller tout désigné pour la littérature dramatique allemande.

Quels furent les autres collaborateurs de Boursault ? Et d'abord l'équipe de traducteurs ? A vrai dire, elle semble n'avoir jamais existé qu'en projet. A en croire les bibliographes, Boursault aurait traduit six des pièces anglaises et neuf des pièces allemandes représentées (25). La chose est matériellement impossible au rythme des créations et d'ailleurs il semble bien que Boursault ne connaissait ni l'une ni l'autre langue. Presque seul des hommes qui se retrouvent à son théâtre, il n'a pas quitté la France pendant la periode révolutionnaire; il aurait pu, du fait de son séjour à Naples et à Palerme, connaître l'italien (26); on peut en douter, les deux pièces de Goldoni qu'il monte étant traduites par un autre que lui, J. L. Nyon. Brazier (27) et, après lui, divers historiens ont nommé les « nègres » de Boursault: Alissan de Chazet, Alexandre Duval, Dumaniant. Alissan de Chazet est bien l'auteur des couplets ajoutés à *La guerre et la paix;* vaudevilliste fécond, il était coutumier de ce genre de composition; mais les autres pièces ne comportent pas de couplets, et l'on ne voit pas pourquoi on lui eût imposé l'anonymat partout ailleurs. Il serait responsable, lui ou Alexandre Duval de l'imitation très infidèle de *Kabale und Liebe;* mais M. Eggli, citant Pougin, l'auteur du propos, écrit: « nous n'avons rien trouvé qui confirme cette opinion » (28). Duchaussoy attribue à A. Duval l'arrangement des *Parents* (29); Duval, il est vrai, est en rapports constants avec Kotzebue et les deux auteurs s'imitent l'un l'autre; en tout cas ce serait à partir d'une traduction déjà faite puisqu'il ignore l'allemand (30). En 1807, Duval est un auteur connu qui peut

---

(22) Miss Abbott, o. c. p. 23.

(23) Il explique dans quelles conditions dans l'avertissement à la pièce.

(24) *Journal des spectacles*... 24 nivôse et 4 frimaire an X.

(25) Il aurait traduit, de l'anglais: *Les mœurs de Londres, Le schall, Le spectre du château, A quoi cela tient, La fille de quinze ans, Les folles raisonnables*, cette dernière en collaboration avec Dumaniant; de l'allemand: *L'épigramme, Le mari d'autrefois, Le mari hermite, La contribution de guerre, Les deux Klingsberg, L'illuminé, Aurore, Les parents, L'enlèvement singulier.*

(26) En 1781, Boursault, emmené par le marquis Caraccioli, vice-roi de Sicile, comme directeur de troupe était parti pour Palerme. A la fin de 1782, la troupe s'installait à Naples où elle revenait deux plus tard après une tournée en Italie du Nord. Boursault rentre définitivement en France en 1786. Monsieur Ernest Lebègue a rétabli dans son ouvrage la chronologie et l'histoire exactes de ces séjours que l'intéressé avait sensiblement faussées.

(27) o. c.

(28) o. c.

(29) *Journal des Arts*, 14 mai.

(30) C'est sur une traduction anglaise qu'il adapte la pièce de Kotzebue: *Beniovski ou les exilés du Kamchatka* (Bellier-Dumaine). *Notes et documents*

faire jouer ses pièces sur un théâtre plus important que les Variétés étrangères. Reste Dumaniant (31). On lui attribue des traductions de l'anglais, de l'espagnol, il a aussi signé des traductions de l'allemand jouées sur d'autres théâtres; c'était un infatigable adaptateur de pièces elles aussi déjà traduites. Lié à la Cité depuis l'an VIII pour toute sa production, moyennant une rente, il lui faudra débaptiser l'*Hôtelier de Toulouse* pour le passer aux Variétés étrangères (32). Bref, il semble qu'on ne puisse guère retenir que le nom de Dumaniant, à qui il faut ajouter Beaunoir, parmi les collaborateurs de Boursault. Par contre, il faut compter, parmi les traducteurs, pour l'allemand, Bilderbeck, à qui l'on doit *Les chaises à porteurs*, *L'officier suédois*, *Le petit cousin* et peut-être quelques autres (33); pour l'anglais, Famin et comme nous le verrons Suard. Nous parlerons d'eux à l'occasion de ces ouvrages.

En fait, souvent, l'on se borna à apporter de très légères modifications à des traductions déjà publiées ou à camoufler d'anciennes adaptations (34). Déjà en 1797, on le constatait: l'éclosion de tant de théâtres nouveaux a eu pour résultat

> « qu'on produisit des sujets monstrueux, des conceptions bizarres et surtout des drames rebutés par les anciens établissements et qui vieillissaient dans le portefeuille de leurs auteurs » (35).

L'affirmation reste juste pour 1806. La liberté des théâtres a causé une terrible pénurie de pièces aggravée du fait que pendant les années révolutionnaires la production a diminué — et aussi une terrible pénurie d'acteurs. Aussi voit-on se manifester des mœurs de forbans: les théâtres se volent les pièces qu'ils maquillent en nouveautés, vieilles pièces françaises ou hâtivement traduites (36), ou se volent les acteurs, d'ailleurs insuffisamment formés. Les journaux sont pleins de revendications à ce sujet, les auteurs se voyant frustrés de leurs droits, les directeurs abandonnés par une partie de leur troupe (37). Aussi voit-on

---

pour servir à l'histoire de la vie et de l'œuvre d'Alexandre Duval, Hachette 1905, in-6, p. 88.

(31) On prête à Dumaniant l'adaptation, à partir de l'anglais, de *La famille des badauds* et *Les folles raisonnables*, à partir de l'espagnol de *L'hôtelier de Milan* et *La cloison*. Il avait adapté du danois, *Henri et Perrine*.

(32) Dumaniant et A. Duval se retrouvèrent en 1808 au Théâtre de l'Impératrice, le premier comme secrétaire du second qui remplace Picard, nommé à l'Opéra. Signalons en passant que Boursault, associé à un autre « capitaliste », Gobert, avait fait des offres pour le Théâtre de l'Impératrice, mais « ils inspiraient des craintes aux comédiens », et Picard leur préfère Duval comme remplaçant (Porel et Monval, *L'Odéon*, Paris, 1876).

(33) Les trois pièces figurent dans un recueil factice, *Théâtre du baron de Bilderbeck*, Bibliothèque des auteurs et compositeurs dramatiques.

(34) Le terme n'était pas encore entré dans la langue; on dit généralement « imitation »; mais le verbe est employé.

(35) Clément, *Journal littéraire*, t. III, p. 90, repris par Peltier dans *Paris pendant l'année* 1787, 30 mai, et cité par Monsieur Eggli, l.c. p. 88, n. 1.

(36) *Courrier des spectacles*, 22 janvier 1807.

(37) Ainsi Mercier a réclamé *Caroline de Rosenthal* que Madame de Beaunoir prétendait traduite de l'allemand, et qui peut-être l'était car il devient difficile de savoir l'origine des œuvres; Cubières réclame lors de la représentation par Boursault du *Mari hermite;* l'œuvre serait sienne; il est vrai qu'il a fait jouer, sans grand succès, une comédie qui comporte

se succéder les études et projets visant à la réforme des théâtres. Amaury Duval dénonce les maux dont ils souffrent (38), M. J. Chénier demande une motion d'ordre au Conseil des Cinq Cents; en 1805, Rémusat chargé de la surintendance du théâtre français fait une enquête sur l'état général du théâtre en France et demande aux préfets de lui suggérer le moyen de le réformer ou de l'améliorer. En 1807 c'est Cailhava de l'Estendoux qui présente à l'Institut une étude sur *Les causes de la décadence du théâtre et les moyens de le faire refleurir* et l'on pourrait en citer beaucoup d'autres (39).

Fernand Baldensperger a dit comment les émigrés, des mondains pour une bonne part, amateurs de théâtre, avaient eu la révélation d'ouvrages dramatiques qu'ils ne connaissaient pas, qui souvent leur avaient d'abord paru grossiers et ridicules, mais auxquels ils finissaient par découvrir du charme et de l'intérêt. Leurs découvertes, ils souhaiteront les révéler ou les utiliser à leur retour, car les pièces françaises qu'ils retrouvent leur paraissent surannées et fades. Le *Journal de Paris* ne cesse de dénoncer l'insignifiance de la production nationale (40) et les critiques les plus prêts à louer sans réserves le théâtre classique ou celui du dix-huitième siècle admettent un abaissement de la qualité au début du dix-neuvième.

Cette nécessité de renouvellement, cette volonté plus ou moins avouée d'échapper à la discipline classique existaient déjà. On peut les suivre à travers tout le dix-huitième siècle, chez les théoriciens et chez les auteurs. Comme le fait remarquer Bellier-Dumaine à propos d'Alexandre Duval (41), la tragédie est morte et la comédie transformée, qu'on en est encore à affirmer la valeur de leurs règles; on n'a pas pris pleinement conscience du changement qui s'opérait. Toutes les conditions semblent donc jouer en faveur de l'introduction des pièces étrangères. Ajoutons qu'il existe des traductions, celles où a puisé Boursault pour son Mémoire du 3 juin et quelques autres que nous citerons à l'occasion. Un retard il est vrai reste à combler; de Gerando le dit dans le premier numéro des *Archives littéraires*: « dix années entières de l'histoire de la littérature et des sciences dans les autres pays nous sont demeurées presque inconnues » (42); il incrimine le

---

un épisode que l'on retrouve dans la pièce des Variétés étrangères. Il est courant que les auteurs publiant leur ouvrage préviennent, comme le fait Pelletier-Volméranges, auteur du *Devoir et la nature* : « Je déclare que j'userai de toute la rigueur des lois envers ceux qui se permettraient de contrefaire la pièce du *Devoir et la nature;* chaque exemplaire de l'Edition sortie des presses de Cailleau sera revêtu de ma signature et de mon chiffre... ». Dans le *Courrier des spectacles* du 11 floréal an X, le directeur du Théâtre des Jeunes Elèves de la rue de Thionville proteste contre l'indélicatesse de Pelletier-Volméranges qui a détourné plusieurs élèves pour ouvrir son théâtre.

(38) *Observations sur le théâtre.* Il prend bien soin de revendiquer l'antériorité sur le projet de M. J. Chénier.

(39) En fait l'ouvrage a été écrit et publié dès 1772 avec *L'art de la comédie.* En 1789 l'auteur en a donné une édition nouvelle et augmentée qu'il a offerte à la Municipalité de Paris. Cette fois c'est à l'Institut qu'il propose son étude sur la rénovation du théâtre « pour se conformer au décret impérial ».

(40) 24 déc. 1806, 15 janvier 1807.

(41) o. c.

(42) On trouve la même remarque chez Joret, *Des rapports intellectuels et littéraires de la France avec l'Allemagne avant* 1789. Paris, Hachette, 1884.

chauvinisme et le manque de discernement des traducteurs qui ont choisi des œuvres mineures. Cette dernière raison est également invoquée par Vanderbourg (43). De toutes façons, les Variétés étrangères ont la possibilité de montrer sur la scène des œuvres qu'on ne connaît que par la lecture et aussi de révéler des œuvres plus récentes absolument inconnues.

Disons toutefois qu'en 1806, ce moment favorable est presque déjà passé. Comme le remarque Monsieur Eggli: « déjà sous le Directoire les traditions littéraires recouvrent leur autorité; sous le Consulat une lutte décisive s'engage entre la réaction classique et ce qu'il y avait déjà de romantique dans la littérature de la Révolution... les deux courants se heurtent et se neutralisent un instant puis l'Empire fait triompher momentanément la tradition classique d'ordre et d'autorité » (44). On sent à propos de notre théâtre la lutte entre les laudatores temporis acti et les studiosi rerum novarum. On voit le divorce s'établir entre critique et public. Sensiblement changé dans sa composition, ce public, qui n'a reçu aucune formation et auquel les événements peut-être ont donné le goût des émotions fortes (45), est tout prêt à admettre le manquement aux règles traditionnelles en faveur de l'émotion, et pourrait-on dire du « suspense ». Mais, parce qu'ils sont hommes d'ancien régime, formés à l'esthétique classique, que leur carrière est déjà avancée en 1789 (46), les novateurs, aux Variétés étrangères comme sur beaucoup d'autres scènes, auront plus d'audace dans la pensée que dans l'exécution; il faudra attendre une génération pour voir se renouveler le théâtre. Beaunoir, dans le genre mineur qui est le sien, nous fournit un exemple frappant: plein d'idées audacieuses sur les moyens de ranimer l'art dramatique, il ne réussit pas à se renouveler. Alors qu'il avait été l'un des auteurs les plus joués avant 1789, il ne trouve plus à son retour de théâtre où faire représenter les pièces qu'il continue de composer, tant elles semblent vieillottes.

---

(43) Cité par R. Mortier, *Les Archives littéraires de l'Europe*, p. 13.

(44) o. c. p. 160.

(45) Les témoignages sont nombreux sur ce point; Fernand Baldensperger, o. c.; Bellier-Dumaine, o. c.; Cadet-Gassicourt, *Veillées des Muses*, VIII, 121.

(46) En 1806, Boursault a 54 ans; Beaunoir, 64; Suard, 72; Dumaniant, 54; Famin, 66; Nyon est mort en 1799.

CHAPITRE III

LES ACTEURS

Pour l'ouverture du Théâtre des Variétés étrangères, de nouveaux acteurs avaient été recrutés. On ne trouve parmi eux les noms d'aucun des comédiens que M. Ernest Lebègue cite comme appartenant en 1792 au Théâtre Molière (1); rien là d'étonnant; à chaque fermeture de ce théâtre peu stable, les artistes se hâtaient de trouver ailleurs un engagement plus sûr. Sans doute, Boursault a-t-il apporté tous ses soins à la constitution de sa troupe; dès son premier article (2), le *Courrier des spectacles* en juge ainsi: « les acteurs sont bien choisis; la plupart des femmes sont jeunes, jolies et d'une tenue élégante; les hommes sont mis décemment et plusieurs ont développé des talents très estimables », et quelques jours plus tard (3), il précise que « tous... parlent correctement (le chroniqueur vient d'énumérer les ridicules des différents accents de province), ils semblent tous être de Paris. Leur maintien répond à leur débit; il est juste et décent ». Peut-être avait-on choisi pour l'ouverture les meilleurs éléments. Le même journal le 17 janvier invite l'un des acteurs, Belval, « à éviter le défaut de faire sonner l'r des infinitifs des verbes qui sont suivis d'un mot commençant par une consonne... Il faut aussi que l'acteur chargé du rôle du Président (dans les *Libellistes)*, évite de « faire longues des syllabes brèves et brèves des syllabes longues ». Enfin il faut éviter de dire « comme je m'en rappelle ». En juin, la troupe qui compte beaucoup d'éléments nouveaux est, par contre, sévèrement jugée : « on s'est trouvé trop heureux quand les acteurs on bien voulu respecter les premières règles de la syntaxe » (4).

Dans la publication qu'il fait des pièces jouées, Boursault ne nomme

---

(1) l. c., p. 264.

(2) 30 nov. La première représentation a eu lieu le 29.

(3) 3 déc. *La Gazette de France* du 8 déc. constate: « la troupe de ce théâtre n'est pas mal composée — la plupart de ces acteurs nous sont inconnus, mais plusieurs ne tarderont pas à se faire connaître ».

(4) 23 juin.

pas les acteurs, sauf pour quatre d'entre elles (5) et nous avons eu quelque peine à les retrouver dans la presse qui les désigne souvent par allusion ou par le personnage incarné. Quelques-uns qui avaient déjà une certaine notoriété ou qui l'acquirent postérieurement ont leur notice dans le *Dictionnaire* de Lyonnet (6); d'autres n'y ont même pas l'honneur d'une mention. Nous publierons ultérieurement les renseignements biographiques que nous avons pu rassembler.

Le mois de novembre était une date tout à fait insolite pour les engagements qui, à l'époque, se faisaient d'ordinaire à Pâques (7); cest ainsi que cinq mois plus tard, à Pâques 1807, une partie des acteurs quitta la troupe et que Boursault dut en engager d'autres, non sans quelques inquiétudes et récriminations du public ou de la critique. Si l'on dresse un tableau des artistes qui, pour la durée entière de l'entreprise ou seulement pour partie ont figuré à l'affiche, on obtient:

ACTRICES		ACTEURS	
depuis le début	*après Pâques*	*depuis le début*	*après Pâques*
Aldegonde	Aménaïde	Belval	Barthélémy
Dacoste (8)	Mlle Charles	Duval	Blondin
Clotilde Saint-Ange	Debelle	Cammaille Saint-Aubin	Clément
Dorsan (9)	Mme Garnier	Frédéric	Frenoy
Duret	Mme Grandville	Leborne	Garnier
Mlle Duval	Hermance	Ménétrier	Grandville
Mme Mossant		Richard	Guénée
		Rosambeau (8)	Henry
			Picard
			Thénard

Restent, de la création à la mort du théâtre: Aldegonde, Dacosta, Clotilde Saint-Ange, pour les actrices. De Dorsan, Duret, Duval, Mossant, on ne trouve aucune mention après le 26 février; sans doute sont-elles remplacées par Madame Garnier, qui débute le 30 avril, Mademoiselle Granville, le 11 mai, Mesdames Debelle et Hermance, citées pour la première fois le 5 juin. Les acteurs sont moins stables encore; si Leborne reste pendant tout l'exercice, Cammaille Saint-Aubin et Frédéric semblent bien quitter le théâtre à Pâques et Rosambeau fin mai ou début de juin. Duval et Richard ne sont mentionnés par les journaux qu'en décembre. Guénée débute le 30 avril, Grandville le 2 mai, Thénard qui, semble-t-il, remplace Rosambeau, le 21 mai. Barthélémy, Blondin, Clément, Garnier, Henry, Picard, ne sont nommés par les critiques que pour les représentations de juin et juillet. On n'en peut pas absolument conclure qu'ils n'étaient pas dans la troupe auparavant. Ménétrier, pour ne prendre qu'un exemple, n'est nulle part cité dans

---

(5) *La guerre et la paix, Les folles raisonnables, Les négociants, L'hôtelier de Milan,* toutes pièces créées après le 18 juin.

(6) *Dictionnaire des comédiens,* in-4°, Paris 1904.

(7) « L'administration du Théâtre Molière... nous invite à prévenir le public que les relâches qui auront peut-être encore lieu à ce théâtre sont causés par la nécessité d'attendre l'arrivée des nouveaux acteurs, dont les engagements ne finissent en province que les 20 et 30 de ce mois. » (*Journal de Paris,* 24 avril 1807).

(8) Dacosta ou d'Acosta; Rosambeau ou Rosambo.

(9) Le *Journal de l'Empire* du 25 janvier signale l'engagement récent de Dorsan.

Photo Josse Lalance & Cie

Parties subsistantes d'une salle, rue Quincampoix

Les colonnes que l'on peut voir subsister dans cette boutique, différentes de celles de l'intérieur du théâtre, appartiennent sans doute au péristyle.

(Bibl. Ville de Paris XII, 5)

Boursault lors de son début au Théâtre Français, 1778

Photo Josse Lalance & Cie

Carnavalet, Estampes, carton 36

la distribution ni dans les articles de presse. On le trouve pourtant dans la collection Martinet dans deux de ses rôles (10).

D'où venaient ces artistes ? Les uns étaient des débutants, frais émoulus du Théâtre des Jeunes Elèves de la rue Dauphine, qui faisaient là, pourrait-on dire, leurs premières armes, tels Aldegonde ou Guénée lequel n'avait fait que passer à la Porte Saint-Martin. D'autres plus expérimentés étaient des transfuges d'autres théâtres où ils n'avaient pas trouvé sans doute la place qu'ils estimaient leur être due; du Vaudeville venait Madame Dorsan, de l'Ambigu Dacosta; Camaille Saint-Aubin avait derrière lui toute une carrière d'acteur, d'auteur, de directeur; Rosambeau avait joué un peu partout. D'autres enfin venaient de province, à la grande inquiétude des critiques; c'est le cas de Grandville, dont, après audition, le *Courrier de l'Europe* assure que « c'est une des meilleures acquisitions qu'elle (cette troupe) ait faite » (11).

D'après les critiques des journaux, d'après aussi leur carrière ultérieure, il semble que ces artistes aient formé une troupe convenable de théâtre de Variétés. Aldegonde « la petite Mars du quartier Saint-Martin » (12) qui joue les ingénues, n'est pas encore l'une de ces beautés point farouches qui feront la réputation des Variétés; un peu plus tard, elle sera parmi les jolies femmes qui, lors d'une réception offerte à Cambacérès, archi-chancelier, remplacent les choristes. Elle a « une jolie figure, de la grâce, un organe flatteur; mais elle a le tort de maniérer un peu trop sa naïveté », et doit « soigner davantage sa prononciation » (13). Clotilde Saint-Ange joue les amoureuses. « Jeune, belle et douée d'un organe enchanteur », telle la peint le *Journal de Paris* (14). Le *Courrier des Spectacles* et le *Journal de l'Empire* font chorus. Elle a en outre « une vraie sensibilité » et « une intelligence rare » (15). Il ne lui manque qu'un peu d'assurance » (16).

Les grandes coquettes sont interprétées par Madame Dacosta. On s'accorde à juger son jeu intelligent, sa diction pure, « mais froide », ajoute un critique. Toutefois, deux ans plus tard, parlant de la même actrice qui joue alors au Théâtre de l'Impératrice, il remarque « qu'elle tranche quelquefois bien singulièrement sur les acteurs dont elle est entourée », par sa distinction et son naturel. Mais une santé fragile semble ne pas lui permettre de donner toute sa mesure (17).

Une tragédienne, Madame Aménaïde, est engagée spécialement pour jouer la tragédie que le théâtre aborde le 11 avril, avec la *Médée* de Glover. C'est une tragédienne « de société bourgeoise ». De taille imposante, elle a tenu, en 1793, dans les fêtes publiques le rôle de la déesse Raison. Mais si sa taille et sa corpulence conviennent au rôle

---

(10) Frontin des *Chaises à porteurs* n° 73 et Marder de *La contribution militaire* n° 77.

(11) *Courrier de l'Europe et des spectacles*, 1er juin 1907.

(12) Lyonnet, l. c.

(13) *Gazette de France*, 24 février 1807, à propos de *Célestine* ou *Amour et innocence*. *Courrier des spectacles*, 17 janvier.

(14) 3 déc. 1806.

(15) *Journal de l'Empire*, 25 janv. 1807.

(16) *Courrier des spectacles*, 3 déc. 1806.

(17) *L'opinion du parterre*, 1807 et 1809.

qu'elle assume, si la voix a de la force et le geste de la vigueur, comme se plaît à le reconnaître le *Courrier des spectacles* (18), l'expression et la mobilité manquent à sa physionomie. *La Gazette de France* qui lui fait ce reproche ajoute qu' « elle a manqué de mouvement, d'énergie et même d'intelligence » (19). Plus bienveillant, le *Journal de Paris* notait des progrès de la première à la seconde représentation (20).

Des autres actrices, seules Madame Mossant et Mademoiselle Duval retiennent l'attention des chroniqueurs: l'éloge que fait de la première le *Journal de Paris* (21) n'est pas enthousiaste; il loue « la noblesse de son jeu et sa diction sagement animée ». Plus crûment Fabien Pillet assure que « son talent ne s'élève guère au-dessus d'une honnête médiocrité (22). La seconde a « une prononciation gracieuse et une tenue décente » (23); « elle fait preuve d'intelligence » (24).

Certains des acteurs avaient plus de relief. Rosambeau, au dire de Lyonnet, était « le type complet du bohème théâtral. Il passa par tous les théâtres et joua tous les emplois; il ne fut mauvais dans aucun et ne se fixa nulle part. Gros et gras, organe ampoulé, de la chaleur, mais peu de tenue ». Il s'était présenté à la Comédie-Française l'année précédente, mais n'avait pas été reçu. *La Décade philosophique*, le *Courrier des spectacles* et le *Journal de Paris* s'accordent à le trouver extrêmement comique. Mais doué d'un goût immodéré pour la facétie, il n'était pas pour un directeur un acteur de tout repos. Après avoir remporté de très vifs succès dans les rôles de niais, il abandonna les Variétés étrangères en cours de saison. Tour à tour acteur, auteur et directeur de troupe, Cammaille, dit Cammaille Saint-Aubin a quinze ans de métier quand il entre dans la troupe des Variétés étrangères. Habitué à jouer la pantomime, il ne sait jamais ses rôles qu'il joue très en dehors. Si le *Journal de Paris* loue « sa franche rondeur... sa tenue et... sa bonne diction » (25), s'il lui trouve « un comique franc et de bon ton » (26), si le *Courrier des spectacles* applaudit à « son usage de la scène », son « aplomb et sa franchise » (27), la *Décade philosophique*, tout en lui accordant « de l'esprit, de la chaleur dans son jeu, l'organe sonore, la prononciation nette, la physionomie expressive », lui reproche « un peu trop d'affectation peut-être dans ses gestes » (28), et Fabien Pillet prétend que « le désir qu'il a d'être applaudi fait qu'il corrompt ses dispositions pour le drame. Il fait trop de contorsions et il manque tous ses effets par une continuité d'états hors nature » (29). Faut-il incriminer le mauvais goût des spectateurs ?

---

(18) 14 avril.
(19) 14 avril.
(20) 12 et 15 avril.
(21) 5 déc. 1806 et 12 mars 1807.
(22) *Revue des comédiens* (Fabien Pillet et Grimod de la Reynière), t. II, p. 196.
(23) *Gazette de France*, 8 déc. 1806.
(24) *Courrier des spectacles*, 3 déc. 1806.
(25) 3 et 5 déc. 1806.
(26) 26 janv. 1807.
(27) 3 et 8 déc. 1806.
(28) 4e trimestre 1806.
(29) l. c.

Il plaît, et son départ, au cours de la saison, ouvre une crise aux Variétés étrangères.

Plus excessif encore dans son jeu est Frénoy qui joue les rôles de valet. Il y apporte tous les défauts d'un acteur de mélodrame. Harel le trouve si bruyant, emporté et terrible qu'il propose qu'on lui fasse faire un séjour en maison de santé (30). Blondin qui, lui aussi, tient l'emploi de valet semble avoir été plus mesuré. Parmi les nouvelles recrues de Pâques 1807, se font remarquer Thénard, Grandville et Guénée.

Thénard est le plus jeune des fils comédiens de Mademoiselle Thénard, sociétaire du Théâtre Français. On peut lire dans l'*Opinion du parterre*, en 1805: « C'est un triste amoureux »; et vingt ans plus tard: « dans son enfance, on le montrait comme un petit prodige. Il imitait tous les acteurs de la Comédie-Française. En grandissant, Thénard n'a conservé que le souvenir des défauts qu'il copiait » (31). En 1807, le *Journal de Paris* lui trouve » beaucoup de feu, de sensibilité, et de pathétique » (32), et le *Courrier des spectacles* « de l'âme, de la sensibilité, du feu; il phrase bien, il connaît l'art de ménager ses moyens et de préparer les effets. Sa prononciation est bonne et son maintien a cette aisance qui décèle un acteur élevé dans la capitale » (33). Quant à la *Revue des Comédiens*, si elle lui trouve des qualités, elle note que « son talent est excessivement maniéré et (que) cette afféterie trop remarquable ne contraste pas heureusement avec les traits de son visage » (34).

Grandville, qui tient les rôles de financiers et de valets, semble à tous les critiques une excellente recrue. Le *Courrier de l'Europe et des spectacles*, la *Gazette de France* s'accordent à dire que, tout acteur de province qu'il ait été jusqu'alors, il ne serait pas déplacé sur une scène plus importante. Fabien Pillet, très sévère sur l'interprétation qu'il donne des valets fripons, rôles où « sa physionomie un peu triste, son timbre de voix et sa taille massive forment trois sortes de contresens », ajoute: « Il joue incomparablement mieux les rôles à manteau et les Géronte; on ne peut même se dispenser d'avouer qu'il a une diction facile, correcte et bien nuancée, qu'il sait bien les caractères de ses personnages, qu'il fait valoir convenablement les traits d'esprit et les mots comiques de ses rôles; en un mot, qu'il joint à une grande habitude de la scène une parfaite intelligence » (35).

Grandville est un homme d'âge mûr, Guénée un jeune premier. Sa figure et sa voix sont agréables, il a des manières distinguées, mais un air de suffisance que relèvent durement Fabien Pillet et Harel. « C'est (dit ce dernier), un Céladon de la vieille roche; il ne lui manque que des manchettes et des paniers pour ressembler tout à fait aux

---

(30) *Dictionnaire théâtral*, 1825.

(31) Le *Tribunal volatile, an XI*, qui rappelle, lui aussi, les dons de Thénard jeune, prétend « qu'il devient froid et monotone... trop mou » pour interpréter, comme il y aspire, « l'emploi des tyrans ».

(32) 22 mai.

(33) 23 mai.

(34) II, p. 306.

(35) *Revue des comédiens*.

bergers galants qu'on voit encore sur les trumeaux des maisons gothiques » (36).)

La troupe, peu nombreuse au départ, s'étoffe peu à peu. C'est seulement le 3 janvier que débute Dacosta, à la fin du mois qu'est engagée Madame Dorsan. Le directeur a promis de « fortifier sa troupe » à Pâques et cherche des acteurs, comme le fait savoir, en février, le *Courrier des spectacles* (37). Le même journal note en avril que « l'on remarque de l'émulation parmi les acteurs et le désir de se distinguer de la foule » (38). Déjà, en janvier, le *Journal de Paris*, après avoir loué Cammaille Saint-Aubin et Dacosta ajoutait: « En général les acteurs de ce théâtre, rivaux de zèle, mais unis d'intérêt, font chaque jour des progrès sensibles dans leur art » (39). Mais le départ de Cammaille Saint-Aubin, puis de Rosambeau et de quelques autres, a tout remis en question. Il a fallu faire relâche à diverses reprises, différer des créations annoncées. Le même *Courrier des spectacles*, naguère si bienveillant, publie le 23 mai un article très sévère: « on ne s'est pas attaché à donner aux représentations assez d'ensemble (40): on n'y a vu briller aucun talent distingué; il est vrai qu'ils sont très rares et que nos richesses en sujets dramatiques ne répondent pas aux désirs du public ni au zèle des directeurs ». L'interprétation aux Variétés étrangères n'est sans doute ni meilleure ni pire qu'au Théâtre de l'Impératrice ou à la Gaieté.

C'est vraisemblablement cette insuffisante formation des acteurs qui explique l'importance accordée par les critiques à la diction, à l'accent, au respect du texte. Ainsi, après la première de l'*Ecole de la médisance*, le *Courrier de l'Europe* se plaint qu'on n'ait pas respecté le texte, reproche qui semble s'adresser à toute la troupe. Trois jours plus tard, il insère une mise au point: « l'acteur Henry... réclame auprès de nous pour que nous n'imputions qu'à lui seul un lapsus linguae qu'il déclare lui être échappé... », et assure qu'à la seconde représentation la pièce « est très bien jouée... les acteurs ont pris un soin particulier de leur diction et comme les talents ne leur manquent pas, la représentation a maintenant tout le degré d'intérêt dont elle est susceptible » (41).

Sur l'effort fourni par les acteurs à qui le rythme des créations impose un très dur travail (42), les éloges, parfois un peu malicieux, sont unanimes (43). Ils jouent indifféremment drame, comédie, féerie ou même vaudeville. Pour la tragédie, seule Aménaïde semble avoir fait l'objet d'un engagement spécial.

---

(36) *Dictionnaire théâtral*, 1825.

(37) 11 fév.

(38) 15 avril.

(39) 26 janv.

(40) *La Décade philosophique* 4e trimestre 1806 assurait qu' « en général les acteurs ont déjà une sorte d'ensemble que l'habitude ne fera sans doute que fonder davantage » (article signé L. C.). La prédiction ne s'est pas vérifiée.

(41) 23 et 26 juin.

(42) Une création par semaine.

(43) *L'Ambigu* (Peltier), 10 fév. 1806; *Gazette de France*, 24 fév.; *Courrier des spectacles*, 30 janv.

Sur l'orchestre que dirige Jadin, précédemment chef d'orchestre au Théâtre Molière, nous n'avons presque aucune indication. Le *Journal de Paris*, rendant compte de la soirée inaugurale, note l'heureuse surprise des spectateurs devant la splendeur de la salle et ajoute : « le mérite de l'orchestre n'a pas autant frappé les auditeurs. Mais on s'est rappelé les symphonies de la Comédie-Française et comme tout est relatif en ce monde, ce souvenir a été fort heureux pour les virtuoses de l'endroit » (44). En 1892 l'orchestre du Théâtre Molière se composait de cinq premiers et cinq seconds violons, une flûte, un hautbois, deux cors, un basson, deux quintes, une basse (45). C'est la composition d'un orchestre de vaudeville. Je n'ai trouvé aucune indication sur ce qu'il était en 1807. Il n'est fait mention de musique que pour *La guerre et la paix* qui comprend des couplets de Chazet, et pour *Aurore* qui doit à Arquier une musique de scène (46). Peut-être aussi *Cagliostro* comporte-t-il de la musique. Ce programme ne suffit pas à imposer un orchestre permanent. Mais sans doute comme à la représentation d'inauguration, jouait-il un morceau d'ouverture ou des intermèdes pendant les entr'actes que nécessitait la succession de deux ou trois pièces dans la soirée.

La presse a annoncé l'ouverture. Si la *Décade philosophique* et la *Gazette de France* déplorent le destin qui voue le théâtre dont le frontispice porte le nom de Molière à la représentation d'œuvres étrangères elles reconnaissent avec l'ensemble de la presse le succès initial. « Il paraît que rien n'a manqué. L'appareil de la salle annonçait l'opulence, des lumières multipliées, des décorations fraîches, tout le matériel de la représentation bien entendu... L'assemblée était nombreuse et brillante » (47), si nombreuse qu'il fallut l'aide de la police pour régler l'entrée et la sortie. « L'attrait puissant de la nouveauté (prétend la *Décade*) électrise momentanément toutes les têtes parisiennes » (48). Pourtant l'emplacement n'est pas favorable. La *Gazette de France* rappelle à diverses reprises que, celle salle éloignée, il faudrait « des miracles pour la remplir » (49). Le quartier ne fournit de public que pour le mélodrame. On peut prévoir que la bonne compagnie dont le *Journal de Paris* (50) proclame qu'elle « n'était peut-être jamais venue à une si grande majorité à un théâtre du quartier Saint-Martin » que le jour de l'ouverture, délaissera vite le Théâtre des Variétés étrangères. On se lassera de toutes ces nouveautés (51).

Malgré d'aussi sinistres pronostics, l'entreprise semble vouloir réusir. Acteurs et Directeur fournissent pour satisfaire la curiosité du public et tenir leurs engagements (on joue, tous les soirs, deux ou trois pièces et l'on a promis une création par semaine), un effort auquel toute la presse rend hommage (52). Les pièces qui ne réussissent

---

(44) 30 nov. 1806.
(45) Ernest Lebègue, l. c., p. 264.
(46) s. Arquier cf. infra, ch. IX, n. 8.
(47) *Courrier des spectacles*, 30 nov.
(48) 21 déc., article signé L. C. (La Chabeaussière).
(49) 3 déc. 1806.
(50) 30 nov.
(51) *Courrier des spectacles*, 30 janv.
(52) *Courrier des spectacles*, 30 janv. *Journal de Paris*, 5 déc. *Gazette de France*, 6 et 24 fév.

pas sont aussitôt retirées de l'affiche, telle *La Cloison*. D'une représentation à l'autre, les œuvres sont retouchées, en partie récrites, la mise au point poussée (53). Si pessimiste qu'elle ait été tout d'abord, la *Gazette de France* reconnaît, en février (54), que « le théâtre s'affermit ». Il est vrai qu'à la fin du même article, elle parle de « représentations solitaires et de succès clandestins ». A vrai dire l'entreprise, après Pâques se maintient difficilement et les journaux qui lui avaient été le plus favorables doivent reconnaître de graves symptômes. Nous avons dit les difficultés créées par les acteurs qui imposent des relâches. D'autres sont motivées par « la construction des machines que nécessite la nature des pièces anglaises qui vont composer le répertoire de ce théâtre » (55). Pur prétexte, à en juger par les œuvres montées ultérieurement. A la fin de mai, paraît dans le *Courrier des spectacles* un article très sévère (56). Non seulement les relâches se sont multipliés mais ils ont été annoncés à la dernière minute et les créations différées, de sorte que les spectateurs se sont dérangés en vain plusieurs soirs de suite. « La confiance s'affaiblit d'un côté, de l'autre le crédit baisse et si cet état de stagnation continue, il est à craindre que le théâtre ne soit bientôt oublié ». Sans doute les bruits qui pouvaient courir d'une prochaine et plus sévère réglementation des spectacles ne contribuaient pas à créer un climat favorable.

(53) *Journal de Paris*, 28 déc. et 12 mars.
(54) le 24.
(55) *Courrier des spectacles*, 4 mai.
(56) 23 mai.

DEUXIÈME PARTIE

LE RÉPERTOIRE

CHAPITRE PREMIER

LES PAYS REPRÉSENTÉS

Comme l'indiquait le nom du théâtre, le spectacle était un spectacle de Variétés; on jouait des comédies, des vaudevilles ou tout au moins des comédies à couplets, des drames, des pièces à grand spectacle, en un, deux, trois, quatre ou même cinq actes, et la tragédie. Le théâtre jouait tous les jours et le programme comprenait deux ou parfois trois pièces. Au cours de la première semaine on peut noter quatre créations; leur rythme resta toujours très rapide.

Trente-huit pièces, au plus, furent mises à l'étude; quelques-unes, annoncées ou en répétition, ne purent être présentées du fait de la brusque fermeture du théâtre: *Douglas*, tragédie en cinq actes, en vers, de Home (et non Hume, comme le répètent paresseusement tous les critiques), *Le droit de naufrage ou la méprise d'un avare*, comédie en un acte de Kotzebue, qui fut publiée dans la Collection du Théâtre des Variétés étrangères. *L'appartement du premier* et *L'enfant perdu*, donnés comme à l'étude par l'*Annuaire dramatique* de 1808 sans indication d'auteur, de traducteur ni d'origine, ne furent ni créés, ni publiés (1).

Les trente-quatre pièces jouées, mis à part *Les Libellistes* de Beaunoir, se répartissent comme suit:

Dix pièces anglaises, dont une en cinq actes, deux en quatre, une en trois, cinq en deux, une en un.

---

(1) L'Annuaire de 1808 donne le répertoire complet des Variétés étrangères depuis leur création, non sans quelques erreurs sur les dates ou le nombre des actes des pièces jouées. Il lui arrive aussi de voir deux pièces là où il n'y en a qu'une avec sous-titre; ainsi *Célestine* et *l'Aveugle*. Parmi les pièces annoncées par le *Courrier des spectacles* du 6 et du 26 avril, et qui ne furent pas même mises à l'étude, figuraient *Le talisman*, *Sara Sampson* (de Lessing) et *La restitution*. Le *Journal de Paris* du 24 avril y ajoute *Le mariage impossible*.

Colman (auteur non nommé)	*A quoi cela tient*, 2 déc. 1806, com. 2 a., 21 représentations (2) (*The deuce is in him*)
Garrick	*La fille de 15 ans*, 29 déc. 1806, com. 2 a., 21 représentations. (*Miss in her teens, or The medley of lovers*)
Garrick	*Les mœurs de Londres* ou *Le bon ton anglais*, 30 déc. 1806, com. 2 a., 11 représentations. (*Bon ton*, or *High life above stairs*)
Garrick	*Le valet menteur*, 8 déc. 1806, com. 2 a., 2 représentations. (*The lying valet*)
attribué à Garrick ou Rampach	*Le shall* ou *Le cachemire* ou *Le shall des Indes*, 23 déc. 1806. com. 2 a., 28 représentations.
Glover	*Médée*, 11 avr. 1807, trag. 5 a., 12 représentations.
Farquhar	*Les folles raisonnables*, 13 juin 1807, com. 2 a., 12 représent. (*The inconstant or the way to win him*)
Sheridan	*L'école de la médisance*, 22 juin 1806, com. 4 a., 13 représent. (*The school for scandal*)
Lewis	*Le spectre du château*, 23 mars 1807, dr. hér. 3 a., 17 représent- (*The castle spectre*)
X (en réalité Suard et Dumaniant)	*La famille des badauds*, 7 mars 1807, com. 1 a., 33 représent.

Dix-neuf pièces allemandes, dont deux en cinq actes, deux en quatre, six en trois, quatre en deux, quatre en un. De la dix-neuvième, nous ne savons en combien d'actes elle avait été adaptée.

Dalberg	*Ernest de Venissen*, 8 juillet 1807, dr. 3 a., 4 représentations. (*Walwaïs und Adelaide*)
Gemmingen	*Le père de famille allemand* ou *Les chagrins domestiques*, 12 déc. 1806, dr. 5 a., 18 représentations. (*Der deutsche Hausvater* oder *die Familie*)
Hutt (attribué à Kotzebue)	*C'était moi*, 25 mai 1807, com. 1 a., 25 représentations. (*Das war ich*)
Junger	*Les chaises à porteurs* ou *L'enlèvement*, 22 janv. 1807, com. 2 a., 36 représentations. (*Die Entfuehrung*)
Kotzebue	*Le chat et la rose*, 10 mai 1807, com. 2 a., 5 représentations. (*Der Kater und der Rosenstock*)
»	*La contribution de guerre*, 21 fév. 1807, com. 1 a., 32 représent. (*Die Braudschatzung*)
»	*Les deux Klingsberg*, 29 nov. 1806, com. 5 a., 21 représentations. (*Die beiden Klingsberg*)
»	*L'épigramme*, 4 déc. 1806, com. 4 a., 38 représentations. (*Das Epigramm*)
»	*Le petit cousin*, 4 avr. 1806, com. 1 a., 7 représentations. (*Der Wildfang*)
»	*Le mari d'autrefois* ou *Les aiguilles à tricoter*, 17 déc. 1806, com. 3 a., 10 représentations. (*Die Stricknadeln*, oder *Der Weg zum Herzen*)

(2) Nous avons compté les représentations d'après les programmes publiés par la presse. Il est vraisemblable que le nombre n'en est pas toujours exact, certains changements ou même des relâches ayant été annoncés à la dernière heure. Les sous-titres ont parfois été donnés par la presse.

»	*Le mari hermite*, ou *La femme par excellence*, ou *L'hermite supposé*, 12 janv. 1807, com. 1 a., 38 représentations. (*Die Beichte*)
»	*L'officier suédois*, 14 fév. 1807, com. 3 a., 17 représentations. (*Armuth und Edelsinn*)
»	*Les parents*, ou *Ainsi va le monde*, ou *La ville et le village*, 18 avr. 1807, com. 3 a., 20 représentations. (*Die Verwandtschaften*)
Richter (Joseph) (attribué à Soden)	*Célestine* ou *Amour et innocence*, 31 janv. 1807, com. 4 a., 12 représentations.
»	*Le créancier*, 24 janv. 1807, com. 3 a., 28 représentations. (*Der Glaeubiger*)
Schiller	*Louise et Ferdinand*, 11 août 1807, dr., 2 représentations. (*Kabale und Liebe*)
Soden	*Aurore* ou *La fille de l'enfer*, 26 fév. 1807, com. 3 a., 27 rep. (*Aurora*) *L'Illuminé* ou *Le nouveau Cagliostro*, ou *Imposture, crédulité, faiblesse*, 3 janv. 1807, com. 4 a., 9 représentations. (*Cagliostro*)
Steigentesch (attribué à Dalberg)	*L'enlèvement singulier*, 1er août 1807, com. 2 a., 6 représent. (*Die Entdeckung*)

Deux pièces italiennes, l'une en cinq, l'autre en trois actes

Goldoni	*La guerre et la paix*, 18 juil. 1807, com. 3 a., couplets de Chazet, 9 représentations. (*La guerra*) *Les négociants*, 13 juil. 1807, com. 5 a., 10 représentations. (*I mercanti*)

Deux pièces espagnoles en trois actes.

Calderon	*La cloison* ou *La maison vide occupée*, 27 déc. 1806, com. 3 a., 1 représentation. (*El escondido y la tapada*)
Antonio de Solis	*L'Hôtelier de Milan*, 5 juin 1807, com. 3 a., 11 représentations. (*El doctor Carlino*)

Il se trouva des critiques pour condamner le choix de Boursault, soit à propos de telle ou telle pièce, soit d'une manière générale. Sous l'initiale N. paraît dans la *Gazette de France* une condamnation exceptionnellement sévère (3): « Si l'on jugeait (nos voisins) sur les productions de leurs auteurs qu'on nous a déjà présentées, on serait tenté de croire que les Allemands rêvent encore de cette perfectibilité imaginaire que leur ont fait entrevoir nos philosophes du dix-huitième siècle; que les Anglais qui ont eu des révolutions dans tous les genres en sont venus au point d'une immoralité sans bornes; et que les Espagnols au milieu des grands événements qui agitent tous les peuples européens, ne s'occupent encore qu'à faire l'amour, à peu près comme au temps d'Isabelle ». Mais le critique se garde bien de proposer un autre choix. De celui qu'avait fait Boursault nous jugerons pour chaque pays et pour chaque auteur.

(3) 9 mars. Selon M. Monglond, *Le France révolutionnaire et impériale*, l'initiale N dissimulerait ordinairement le chroniqueur Saint-Victor.

CHAPITRE II

LE THÉATRE ESPAGNOL

Le théâtre espagnol est pauvrement représenté par deux comédies, toutes deux comédies d'intrigue: *La Cloison (El escondido y la tapada)* de Calderon, *L'hôtelier de Milan (El Doctor Carlino)*, d'Antonio de Solis.

La cloison est un échec complet. Le lendemain de sa création (28 décembre), une lettre des administrateurs aux journaux fait savoir que *La maison vide occupée* (c'est le sous-titre de *La Cloison)* ne reparaîtra plus. « L'administration est décidée à retirer le soir même tous les ouvrages qui n'auront pas obtenu du public une faveur marquée. En empruntant aux étrangers leurs comédies, il serait difficile, jusqu'à un certain point, de juger d'avance l'effet qu'elles produiront sur des spectateurs français; on sera sûr, au moins, que l'on n'offrira plus au public des pièces que son goût aura réprouvées ».

Voilà, et très habilement, les *Variétés étrangères* promues au rôle de théâtre expérimental. On peut se demander toutefois si la raison donnée est la véritable, d'autant plus que la pièce de Calderon avait déjà été adaptée et avait connu le succès. Traduite par Linguet (1) elle était devenue sur nos scènes pantomime dialoguée, vaudeville, parade. Sous le titre *La cachette* elle fournissait dès 1772 à Nicolet une parade bouffonne en quatre actes reprise par la suite dans différentes versions (2). En 1847 une troupe espagnole la jouera encore à Paris dans le texte original. Pourquoi, dans l'adaptation de Dumaniant, spécialiste du genre, échoue-t-elle aussi complètement ? La défaveur fut-elle un prétexte, et *La Cloison* aurait-elle été une de ces pièces représentées sans l'aveu des traducteurs qui, à en croire Brazier (3),

---

(1) *Théâtre espagnol*, 1770.

(2) Goizet, dans son *Dictionnaire*, cite six pièces ayant pour titre *La Cloison*, dont une seule est postérieure à 1807, mais celles qui ont pour auteur Madame de Genlis, Belin de la Liborlière, et sans doute celle, inédite, de Ségur jeune, n'ont rien à voir avec la comédie de Calderon. Par contre, c'est à elle qu'il faut rattacher le vaudeville en un acte du Théâtre des Funambules, du 3 avril 1839, non imprimé et la pantomime dramatique en 3 actes du Théâtre Montansier du 4 avril 1792. La Bibliothèque Nationale possède différentes versions manuscrites de la parade de Nicolet (F. fr. N.A. 2879).

(3) o. c.

protestèrent à diverses reprises contre les procédés de l'administration du théâtre ? Je n'ai rien trouvé dans les journaux, pas même un compte rendu de la première représentation. On ne peut juger de l'adaptation de Dumaniant qui n'est pas publiée (4).

Plus heureuse fut la comédie d'Antonio de Solis. Cet auteur connu de nos jours comme historien (5), avait obtenu une certaine notoriété comme dramaturge. Thomas Corneille lui avait emprunté *El amor al uso*, dont il fit *L'amour à la mode*, et Quinault, *Triunfos di Amor y de Fortuna (Les coups de l'Amour et de la Fortune)*. Linguet avait traduit *Un bobo hace ciento (Le Fou incommode)*. C'est *El doctor Carlino (L'Hôtelier de Milan)* qu'adapte Dumaniant, on peut se demander sur quelle traduction, car il semble bien que Dumaniant se soit toujours borné à adapter (6). « Cette pièce (trouve-t-on dans l'*Opinion du parterre* de 1809 (7) avait été jouée en 1791, au Théâtre de la République sous le titre de *La double intrigue;* elle eut alors vingt-huit représentations. Reprise à la Cité, elle ne fut pas moins heureuse. Le climat de la rue Saint-Martin (i. e. des *Variétés étrangères)* avait aussi paru lui convenir ». On pourrait reprendre l'histoire de plus loin. C'est en effet au Palais-Royal que *La double intrigue,* alias *L'hôtelier de Toulouse* ou *L'hôtelier de Milan* avait été créé le 10 juillet 1790 (8). C'était une fausse nouveauté. Il ne semble pas que d'autres critiques s'en soient avisés en 1807.

Ils s'accordent à la trouver amusante; elle est bien enlevée par les acteurs. Le chroniqueur de la *Gazette de France* (N.), tout en déplorant que les auteurs espagnols « très romanesques et extravagants » ne sachent « ni opposer les passions de l'homme, ni peindre les vices et les ridicules » préfère encore « ces productions bizarres qui peuvent du moins amuser un moment, à tous ces drames lugubres où nos pédagogues tudesques font, au nom de la nature et de la philosophie une guerre ridicule à l'esprit et au bon sens » (9). C'est une imitation très libre. Non seulement le cadre est français, mais la pièce se déroule à la manière d'une comédie de notre dix-huitième siècle. Toutes les broderies précieuses et les développements hyperboliques, à la Gongora,

---

(4) Le catalogue de Soleinne au n° 2249, *Théâtre complet de* J. And. Bourlain, dit Dumaniant, in-8°, non relié, en portefeuille, signale *Beaucoup de peine pour rien, autre titre de La Cloison ou La maison vide occupée,* com. en 3 a. en fr. imitée de l'espagnol de Calderon, an II. Sans doute est-ce celle-ci que Goizet attribue à Boursault et prétend traduite de Lope de Vega.

(5) Antonio de Solis y Rivadeneira (1610-1686) est l'auteur encore très admiré d'une *Histoire de la conquête du Mexique,* 1684.

(6) Peut-être Linguet ou tout autre hispanisant en avait-il établi une version restée manuscrite.

(7) *L'Opinion du parterre* insinue même, mais à tort, que cette pièce prétendûment traduite de A. de Solis pourrait avoir Dumaniant pour père.

(8) *La double intrigue ou l'aventure embarrassante,* comédie en 2 a. en prose par M. Dumaniant (A. J. Bourlin) paraît chez Cailleau et fils, 1790. La seconde version en 3 a., intitulée *L'hôtelier de Toulouse,* créée à la Cité le 14 fructidor an X et reprise au *Théâtre des Etrangers* (Marais) le 29 frimaire an XI n'est pas publiée. Ch. Henry Lecomte en donne dans son *Histoire du Théâtre de la Cité* une analyse détaillée qui convient parfaitement pour *L'hôtelier de Milan;* Dumaniant s'est borné à transporter de Madrid à Milan l'intrigue de Solis. On a ici un excellent exemple du camouflage de pièces dont nous avons parlé.

(9) 19 juin 1807.

ont disparu. Est-ce du fait de Dumaniant ou du traducteur ? Linguet prévenait le lecteur que sa traduction d'*El escondido y la tapada* n'était pas littérale: « j'abrège infiniment, disait-il en note, et même je prends la liberté de changer ici bien des choses qui nous paraîtraient bien peu dans la nature ».

Malgré les traductions existantes (10) et les promesses du *Mémoire*, l'exploitation du théâtre espagnol reste très limitée. Alors qu'on pourrait citer, pendant les années révolutionnaires un certain nombre d'imitations libres: *Le paysan magistrat ou il y a une bonne justice* imité par Collot d'Herbois de l'*Alcade de Zalamea* et, en l'an X au seul Théâtre du Marais, *La vie est un songe, Laure et Fernando, Pierre le cruel, Les invisibles* (11), toutes pièces imitées de l'espagnol, alors que la *Gazette de France* du 28 décembre 1806 prétend voir un retour à l'Espagne dû au succès de *Figaro* retour qu'elle déplore d'ailleurs. Calderon est ici à peine représenté, Lope de Vega ne l'est point du tout. Des auteurs contemporains, il n'est même pas question. Certes le théâtre espagnol du dix-huitième siècle est faible; mais pas au point qu'on n'y pût trouver quelques pièces à présenter au public parisien; et les œuvres, justement, se prêtaient à la comparaison avec les œuvres françaises. *El delicuente honrado* de G. M. de Jovellanos, assez comparable par sa thèse au *Fils naturel* de Diderot eût présenté le même intérêt que *Le père de famille allemand* de Gemmingen ou *Les négociants* de Goldoni. Il n'était pas traduit ? Pas davantage ne l'était *El doctor Carlino;* et peu importait, puisque les Variétés étrangères prétendaient avoir une équipe de traducteurs. Ramon de la Cruz, traduit par Linguet, fournissait des saynètes qui montées beaucoup plus tard sur les scènes françaises y réussiront. Le succès qu'elles avaient remporté en Espagne les rendait, de toutes façons, curieuses; G. de la Huerta et surtout Moratin méritaient l'attention. Si les Variétés étrangères avaient suivi le mouvement dramatique espagnol aussi attentivement que l'allemand, *El si de las niñas* créé en 1805 eût pu figurer à leur programme.

Il est vrai que le dix-huitième siècle espagnol, qui a adopté notre art dramatique classique, apporte peu de nouveautés. Mais surtout la curiosité, en France, s'est détournée de l'Espagne si bien que de 1770, date du *Théâtre espagnol* de Linguet, à 1822 où paraissent les *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers,* Morel-Fatio et Léo Rouanet ne trouvent aucune traduction à signaler (12).

---

(10) A part les quatre volumes de Linguet, on ne peut guère citer, pour le dix-huitième siècle que la traduction par Le Sage du *Traître puni* (*La traicion busca el castigo*) de Rojas et *Don Felix de Mendoce* (*Guardar y guardarse*) de Lope de Vega; encore avaient-elles paru au cours de la dernière année du dix-septième siècle dans son *Théâtre espagnol.* Du Perron de Castera, en 1738, avait publié des *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol,* avec des analyses et des réflexions. Une *Lettre sur le théâtre espagnol* avait paru dans les *Variétés littéraires,* Paris 1770; elle contenait l'analyse d'une pièce de Moreto, *El valiente justiciero,* et d'une autre de Lope de Vega, *Los Benavides.* Enfin le 11 frimaire, an X, dans le *Journal des spectacles* de Beaunoir, paraissait un article de Cailhava de l'Estendoux sur le théâtre espagnol où étaient analysées plusieurs pièces, en particulier la *Dévotion à la Croix.*

(11) *L'Alcade de Zalamea* est joué au Théâtre Molière le 5 floréal an XI (1803). On y a joué aussi *Laure et Fernando* en 1800. *Les Invisibles* sont joués au *Théâtre des Variétés nationales et étrangères.*

(12) *Le théâtre espagnol, Bibliothèque de bibliographie critique,* publié par la Société des Etudes historiques, Fontemoing, fasc. 7.

CHAPITRE III

LE THÉATRE ITALIEN

Outre les anciens canevas, on pouvait demander à l'Italie, en 1806, des tragédies, des comédies, des féeries. Métastase avait été intégralement traduit dès 1761 (1); une de ses tragédies, *Artaxerxe*, avait été jouée devant la cour en 1765, une autre, *Thémistocle*, à l'Odéon en 1797 (2). Petitot venait de faire paraître sa traduction d'Alfleri (3). Malgré le *Misogallo*, les défenseurs de la doctrine classique sont favorables au poète d'Asti; ils voient dans son œuvre un antidote aux poisons qu'apportent sur nos scènes Shakespeare, Schiller et leurs compatriotes (4). La comparaison qui s'impose entre Alfleri et Voltaire peut piquer la curiosité. Il semble donc que Boursault aurait dû inscrire le tragique italien à son programme et cela d'autant plus qu'il était soucieux d'élever le niveau de son théâtre. Mais le Directeur des Variétés étrangères est si peu curieux d'Italie, si mal informé qu'il a classé Alfleri ainsi que Métastase parmi les auteurs espagnols! Ne lui reprochons pas d'avoir ignoré les *Fiabe* de Gozzi; elles sont parfaitement inconnues en France, sauf peut-être d'un Nodier (5). De Machiavel, on ne connaît que *Le Prince*. Les anciens canevas italiens que Boursault se propose abusivement de « faire revivre » ont, à vrai dire, continué pendant les années révolutionnaires de fournir des arlequinades aux petits théâtres; malgré la promesse qui en a été faite, aucun d'eux ne paraît aux Variétés étrangères. Reste Goldoni qu'on n'a jamais cessé de jouer. Non seulement le *Bourru* est demeuré

---

(1) par C. P. Richelet, Vienne 1750-1761, 12 vol. en tout 34 pièces. Certaines pièces avaient été traduites séparément avant 1750.

(2) *Thémistocle*, tragédie en 5 a. en vers a été créée le 1er mars dans l'adaptation de François Larnac.

(3) 1802.

(4) M. Eggli cite à ce propos deux commentaires curieux, l'un de Petitot, dans son *Examen de Philippe II*, l'autre de Fontanes dans un article sur *Alfieri et la tragédie*, p. 206 et 207, n. 1.

(5) Elles ne seront traduites qu'en 1865 par Royer; après que quelques extraits en aient été donnés par M. Sand dans *Masques et bouffons*, 1860.

au répertoire (6), mais on a joué un grand nombre des autres comédies, les unes traduites du vivant de l'auteur, et avec son aveu, les autres souvent refaites et données comme œuvres originales. La plupart de ces imitations ont été publiées. Boursault, dans son *Mémoire*, s'est contenté de recopier presque exactement la table des matières de l'ouvrage d'Amar du Rivier, *Chefs-d'œuvre dramatiques* de Goldoni (7). Il existe d'autres traductions, celle de Deleyre, du Bonnel du Valguier, Sablier, le Théâtre de Castaing (8). Une bonne douzaine d'autres comédies ont été publiées séparément (9). Quelques-unes ont donné lieu à deux ou trois imitations, comme l'*Avocat vénitien* ou *La suivante généreuse*. Certains auteurs français, tel Roger, semblent s'être fait une spécialité de ces imitations inavouées de l'auteur italien. Les plus célèbres ont été sans doute avec celles de Roger, *La maison de Molière* de Mercier, *La jeune hôtesse* de Carbon-Flins (10), et surtout la *Paméla* de F. de Neufchâteau (11).

Pour nous borner à celles qui ont été créées dans les six premières années du siècle — et notre dénombrement est certainement incomplet — nous citerons les trois adaptations de Roger, *La dupe de soi-même* (12), *Le valet de deux maîtres* (13), et l'*Avocat* (14); *L'Hôtellerie de*

---

(6) C'est lui qu'on joue pour l'inauguration du Théâtre de l'Egalité, le 9 messidor an II (27 juin 1794).

(7) Cf. supra, p. 205.

(8) Deleyre, *Le père de famille* , *Le véritable ami*, Paris, 1758; sous la signature D.B.D.V. (du Bonnel du Valguier) paraissent en 1759, *Le père de famille* et *La veuve rusée;* à Londres, en 1761, à Paris, en 1765, sous le titre *Œuvres de M...* (Sablier), paraissent deux imitations de *La suivante généreuse*, l'une en prose, l'autre en vers, et une des *Mécontents; Le Théâtre de Castaing* (imprimé par lui-même, Alençon 1791-1792, éd. tirée à 30 exemplaires), contient parmi d'autres pièces qui complètent les trois volumes: *Le véritable ami, Paméla; Paméla mariée, La femme curieuse;* la traduction est due à Bauzonnet.

(9) Citons seulement: *Le véritable ami*, par J. de Forbonnais, 1758; *Les caquets*, par Riccoboni, 1751; *La servante généreuse* par X. 1759; *L'avocat vénitien*, par Madame de Floncel de Lavau, 1760, sous le titre *Le triomphe de la probité*, par Madame Benoist, 1770; sous celui de *L'Avocat*, par Roger, 1806; *L'heureux voyage* (*l'incognita perseguita*) par X; *Le serviteur de deux maîtres, par Dijon*, 1763 et sous le titre *Le valet de deux maîtres*, par Roger, an VIII; *La maison de Molière*, par Mercier, 1776; *La docte intrigante*, par E.D.B., 1783; *La famille de l'antiquaire*, par Collé, Th. de Société, 1768; *La jeune hôtesse* de Carbon-Flins en 1791; *La dupe de soi-même* (*Un curioso accidente*) de Roger en l'an VIII.

(10) *La jeune hôtesse* (*La locanderia*), est créée le 24 décembre 1791 au Théâtre français.

(11) Cf. supra, 1re partie, ch. II, n. 9.

(12) 22 germinal, an VIII, Théâtre Feydeau.

(13) 12 brumaire, an VIII, Théâtre Feydeau; reprise au Théâtre Molière, an XI. Entre temps, avait été créée au Théâtre Montansier, une pièce intitulée *Lazarillo ou l'auberge de Grenade*, dont l'auteur adressait au *Courrier des spectacles* la lettre ouverte suivante: « Ben Jonson, auteur anglais, a fait représenter au théâtre de Covent Garden le *Valet de deux maîtres*, comédie en deux actes. Goldoni a traité le même sujet au théâtre italien. Lequel de ces deux ouvrages a paru le premier sur la scène, lequel des deux auteurs a imité l'autre ? Je l'ignore. La pièce qu'on annonce aujourd'hui au théâtre de Montansier-Variétés sous le titre de *Lazarillo ou l'auberge de Grenade* peut être considérée comme une traduction intégrale de l'anglais. Pour éviter le reproche de plagiat, je dois déclarer ici que ma pièce a été jouée à Bordeaux sur le théâtre de Molière en 1793, c'est-à-dire six ans avant

Offrir mille pistoles à un homme, pour l'engager à faire une chose embarassante, c'est lui tenir le couteau sur la gorge, c'est contraindre sa volonté, c'est lui ravir tous les moyens de refus, c'est une véritable tirannie. Acte I [illegible]

Photo Josse Lalance & Cie

dans le Role de FRONTIN des Chaises à porteur. Comédie

Martinet, Libraire, rue du Coq, N° 1

LINVAL.

Que fais-tu là, maraud?

FRONTIN

Moi M[illegible] vais à l'Opéra

Photo Josse Lalance & Cie

Sarzano, opéra-comique de Desréaux (15), et la *Paméla mariée* de Pelletier-Volméranges et Cubières-Palmézeaux (16). Le succès de l'*Avocat* est tout récent (il a été créé huit mois seulement avant l'ouverture de notre théâtre). Quant au *Molière* de Mercier, publié à Amsterdam en 1776, porté à la Comédie-Française par Alphonse Guys en 1787, il sera joué à Versailles devant leurs Majestés le 14 novembre 1807, puis repris à l'Odéon six jours plus tard. On pourrait raisonnablement s'attendre à voir Goldoni tenir une grande place au programme des Variétés étrangères, ceci d'autant plus que Boursault a naguère monté sur son théâtre *Paméla* et le *Bourru*, que même spéculant sur le goût du public pour l'auteur italien, il a créé *Monsieur Botte ou le nouveau bourru bienfaisant* de Dumersan. Il n'en est rien; de Goldoni ne seront jouées que deux comédies, *La guerra* et *I mercanti*, inconnues, il est vrai, à Paris, négligées en Italie, mais extrêmement goûtées en Allemagne, si bien qu'on peut se demander si quelque collaborateur des Variétés étrangères n'en a pas eu la révélation à Hambourg ou Weimar.

En effet, en Allemagne, selon Maddalena (17), « la quatrième traduction d'*I mercanti*, faite par Bock en 1778, eut une série d'éditions et de rééditions... sans nom d'auteur ni de traducteur. *La guerra* qui en Italie passa inaperçue, y fut traduite cinq fois; et, dans la dernière version, du beau-frère de Gœthe, fut représentée à Weimar le 15 octobre 1793 avec un prologue de circonstance dû à Gœthe lui-même pour le retour du Duc revenant du siège de Mayence... Enorme fut sur la scène allemande le succès de *La guerra*... exécutée avec solos, duos et chœurs ». En 1807, à Paris, c'est également comme pièce de circonstance qu'est jouée *La guerre et la paix*, ou plus simplement, dans les comptes rendus de journaux, *La paix*. Nous sommes à la mi-juillet; les négociations en vue de la paix de Tilsitt ont commencé trois semaines plus tôt (25 juin). Une petite vivandière vient chanter devant le rideau un couplet de Chazet, l'auteur du vaudeville tiré de la traduction de Nyon:

> Ces messieurs du parterre
> Sont tous de bons Français.
> Voudraient-ils nous faire la guerre
> Quand partout on chante la paix ?

Le Courrier de l'Europe remarque: « Cet ouvrage paraît dans une circonstance très favorable. Au moment où le sort de l'Europe se décide au gré du plus grand des guerriers et dans le cabinet des plus puissants monarques, il est assez curieux de voir ressusciter un ouvrage où le Molière de l'Italie a mis en parallèle la paix et la guerre. On sait bien que la première a tous les avantages, que tous les cœurs

---

l'opéra du *Valet de deux maîtres*, joué au Théâtre Feydeau en 1800 ». On voit ici quels étonnants cheminements suivaient parfois les œuvres et quelle était l'ignorance, à l'égard des auteurs étrangers, de leurs imitateurs.

(14) 12 mars 1806, Théâtre français.

(15) An X. Théâtre Montansier et Théâtre des Jeunes Elèves.

(16) 1804, à Lyon. Déjà ont été jouées deux autres *Paméla*, l'une de Boissy: *Paméla en France ou la vertu mieux éprouvée*, 4 mars 1743; l'autre de La Chaussée, 6 déc. 1743.

(17) Attilio Gentile: *La fortuna di Carlo Goldoni fuori d'Italia nelle ricerche di Edgardo Maddelena* « Atti dell' Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti ». Venezia, t. XCIX, part. II (a. 1939-1940), pp. 356-375.

sont pour elle, à l'exception pourtant de ceux qui sont intéressés à voir se prolonger une guerre qui les enrichit » (18), allusion très nette à la faillite de la Compagnie Ouvrard et aux mesures prises contre les munitionnaires, un an plus tôt (19). Ainsi le contraste imaginé par Goldoni entre « les guerriers généreux » et le « fournisseur avide » évoquant un scandale récent, redonnait-il du piquant à la pièce, et l'actualité empêchait-elle d'en apprécier exactement la valeur. Le dénouement, conclusion de la paix, déchaînait l'enthousiasme. Les Variétés étrangères n'étaient point seules à payer tribut à l'actualité et à encenser le maître du jour. Le 27 juin, au Vaudeville, des couplets ajoutés à la *Mégalanthropogénésie* célèbrent Marengo, Austerlitz, Eylau, Friedland; aux Variétés, ils s'ajoutent au *Panorama de Momus*. Le 8 juillet, au Vaudeville, de nouveau, des vers élogieux s'insèrent dans *Le Rêve ou la colonne de Rosbeck*. Le 27 juillet le spectacle de l'Opéra-Comique s'enrichit d'une cantate à la gloire de l'empereur; le 31, on y joue *L'Opéra au village ou la fête impromptue*, divertissement en un acte où l'auteur, Sewrin, présente un maréchal de l'Empire rentrant chez lui, la paix conclue. Le même jour le Vaudeville représente *L'Hôtel de la paix, rue de la Victoire à Paris*, comédie en un acte suivie d'un divertissement de circonstance due à Barré, Radet, Desfontaines et Dieulafoy, et le lendemain, le Théâtre de l'Impératrice affiche *Un dîner par victoire*, divertissement par Désaugiers. S'il suivait la règle commune, le Théâtre des Variétés étrangères avait du moins le mérite de jouer, même si ce n'était pas la meilleure production de celui-ci, une comédie d'un auteur de qualité.

Après les éloges de rigueur pour une œuvre marquant autant d'à-propos, *Le Courrier de l'Europe* et *La Gazette de France* font de sérieuses réserves: le sujet est mince et ne comportait pas un développement en quatre actes (20). La composition est lâche, les épisodes, dont on reconnaît que certains ont du charme, sont rattachés les uns aux autres faiblement par une intrigue amoureuse assez conventionnelle. Le critique de la *Gazette de France* (21) relève, pour se plaindre du décousu de l'œuvre, les tableaux de genre: militaires qui boivent, se querellent, dépouillent une pauvre paysanne, nobles officiers qui défendent la population civile opprimée et font assaut avec leurs adversaires de générosité. Le goût des épisodes pittoresques dans les pièces historiques ou pseudo-historiques, celui du grouillement des personnages, si vif chez les Italiens, n'est nullement partagé par les Français (on pourra faire la même remarque quand des tournées présenteront à Paris le *Nerone* de Cossa). Sans doute, en 1807, les spectateurs des Variétés étrangères sont-ils déjà habitués aux changements de lieux; la critique ne les relève pas dans *La guerre et la paix* alors que l'action se passe tantôt dans le camp des assiégeants, tantôt dans un avant-poste.

La traduction de Nyon (22) prend des libertés avec le texte.

---

(18) 20 juillet.

(19) 1er et 27 janvier 1806.

(20) Le texte publié n'en compte que trois.

(21) 28 juillet.

(22) J. L. Nyon, libraire à Paris et érudit bibliographe est l'auteur de deux catalogues de bibliothèques fameuses: celle du Duc de la Vallière et

L'ordre des scènes est changé (23), des passages assez longs supprimés (24). Les changements de décor sont moins nombreux que dans la pièce italienne (25). Le mot à mot est exact, mais du fait des suppressions, le ton général est modifié; on sent que la bonhomie goldonienne manque un peu de tenue aux yeux de Nyon. Si les officiers jouent encore au pharaon, du moins les deux jeunes héroïnes de la comédie ne sont-elles pas présentes dans la salle de jeu et n'ont-elles pas à entendre des plaisanteries déplacées; partagé entre son amour et son devoir, le lieutenant soupire dans un style à la fois noble et galant et les scènes de pillage tournent à la berquinade.

I mercanti ressemblait bien davantage à nos comédies et Nyon n'avait guère à transposer. De cette ressemblance se plaignent le *Journal de Paris* et le *Journal de l'Empire* (26). Ce grief, on le retrouve chaque fois qu'on monte à Paris une pièce de Goldoni; à quoi les Italiens ont beau jeu de répondre que la façon dont nous le traduisons et l'interprétons lui enlève toute saveur italienne. D'autre part, en représentant *Les négocians*, le Directeur des Variétés étrangères tenait une de ses promesses: permettre la comparaison entre œuvres françaises et étrangères inspirées les unes des autres. Le *Courrier de l'Europe* et le *Journal de l'Empire*, s'ils rapprochent Goldoni de Diderot ne se soucient pas de préciser un point d'histoire littéraire: *I mercanti* date de 1753, les *Entretiens sur le Fils naturel, Dorval et moi*, de 1757, le *Discours sur la poésie dramatique*, de 1758; la peinture des conditions, la substitution de leurs drames aux drames habituels des pièces clasiques, c'est chez Goldoni qu'on les trouve, avant Diderot. Dans *Les négocians*, « c'est le commerce lui-méme qui forme l'unité d'intérêt avec ses chances bonnes ou mauvaises et les qualités de décision et de probité qu'il exige » (27). On loue la peinture des caractères (28), le

---

celle du Duc de Malesherbes. Les deux traductions de Goldoni semblent un accident dans son existence. Il était mort en 1799, les laissant sans doute manuscrites. Il semble bien qu'elles aient été publiées pour la première fois dans la Collection des Variétés étrangères.

(23) L'entrevue des deux commandants ennemis, placée à la fin du second acte par Goldoni, a lieu à la fin du premier chez Nyon; la scène attendrissante de la jeune paysanne dépouillée par les soldats est repoussée de l'acte II à l'acte III; par contre, la scène comique où la vivandière, tenancière de pharaon perd tout son gain, est avancée de l'acte III à l'acte II.

(24) Nyon supprime certaines galanteries, un peu trop poussées de la conversation des officiers et aussi des développements moraux et patriotiques un peu longuets.

(25) Le lieu de la scène change quatre fois chez Goldoni, parfois au milieu d'un acte. Nous passons de la maison du fournisseur aux armées à un paysage de campagne, revenons à la maison et enfin nous trouvons au milieu des bois. Dans la pièce française, par souci certainement de limiter les changements de lieu, la salle où le fournisseur aux armées tient tripot, se trouve, au mépris de toute vraisemblance, dans la maison du commandant. Nous ne la quittons qu'à l'acte III pour le plein air. La scène représente alors « une campagne, une forêt, au fond une montagne ».

(26) 15 et 23 juillet.

(27) Rabany, *Carlo Goldoni; le théâtre et la vie en Italie* au XVIIIe siècle, Paris 1896. De même Beaumarchais dira de ses *Deux amis:* « Je souhaite qu'elle plaise aux négociants, cette pièce qui a été faite pour eux, et en général pour honorer les gens du Tiers Etat » (lettre du 17 octobre 1780 citée par M. Jacques Schérer, *Beaumarchais. Introduction et notes*. Edit. de l'Arbre, Montréal, 1945).

(28) *Courrier de l'Europe*, 15 juillet.

naturel du dialogue (29), on ne semble pas avoir relevé un certain défaut de composition, souvent signalé (30); le ton et l'atmosphère morale surtout paraissent avoir frappé les critiques; d'où les rapprochements avec l'*Habitant de la Guadeloupe* (31) et le *Bourru*. Sans doute, le chroniqueur du *Courrier de l'Europe* ne trouve-t-il pas encore assez édifiantes la probité du négociant vénitien et la générosité bourrue du Hollandais; il voudrait supprimer, pour rendre la marche de la pièce plus rapide « les rôles du médecin avare et surtout celui de Lélio, misérable fripon qui entraîne Charles Parini (le fils du marchand vénitien) dans tous les excès », parce qu'ils forment « un peu de disparate » (32).

Quant à *Devoir et nature* dont le *Courrier de l'Europe*, peu de temps avant la fermeture du théâtre (33), annonce la création prochaine et qu'il donne comme de Goldoni, il semble bien que ce soit le vieux drame en cinq actes de Pelletier-Volméranges créé à l'Odéon le 16 fructidor an V, publié an VII, joué un grand nombre de fois au Théâtre des Etrangers et aux Jeunes Elèves et qui ne paraît pas avoir grand chose à démêler avec l'auteur vénitien.

En conclusion, nous pouvons dire que le programme italien des Variétés étrangères est insuffisant, même en ce qui concerne Goldoni. En réalité l'orientation délibérée vers l'Allemagne a amené le Directeur à s'adresser à une partie seulement du public, celle qui soutient les littératures du Nord, ou même seulement la littérature germanique; d'où la place restreinte laissée aux Italiens comme aux Espagnols.

---

(29) *Journal de l'Empire*, 23 juillet. *Le Courrier de l'Europe* loue J. L. Nyon « d'avoir traduit son modèle d'une manière fine et distinguée. Son style est simple et naturel, son dialogue rapide n'est point embarrassé de sentences et de grands mots » (15 juillet).

(30) Selon Rabany, Goldoni, dans *Les Négocians* dont le premier titre était *I due Pantaloni*, s'était proposé de tirer parti des dons extraordinaires de l'acteur Collalto en lui faisant interpréter deux personnages, non pas des jumeaux, mais le père et le fils, chose beaucoup moins courante. La difficulté de trouver ailleurs un autre Collalto l'avait amené ensuite à admettre une interprétation dédoublée, et à modifier l'intrigue pour faire se rencontrer les deux interlocuteurs comme il était logique que cela arrivât; mais l'ancienne économie de la pièce encore sensible fait qu'ils se rencontrent peu; d'où une certaine gêne dans la marche de la comédie.

(31) Ouvrage de Sébastien Mercier.

(32) 15 juillet.

(33) 17 juin.

CHAPITRE IV

LE THÉATRE ANGLAIS

Les Comédies

Plus abondant et plus varié était l'apport de l'Angleterre: en tout dix pièces d'importance très diverse, comédies du dix-huitième siècle, avec Garrick, Colman, Sheridan, comédies du temps de la Restauration, avec Farquhar, drame noir de Lewis et même tragédie régulière, de Glover.

Des traductions du théâtre anglais existaient en grand nombre, l'anglomanie du dix-huitième siècle ayant multiplié les échanges. Outre les recueils de la baronne de Vasse, de Le Tourneur, de Patu où a puisé Boursault pour son *Mémoire*, ont paru ceux de La Place (1), de Madame Riccoboni (2), de Fiquet du Bocage (3), le *Nouveau théâtre anglais* publié chez Nourse (4), l'ouvrage de Yart (5). Ont paru séparément maintes pièces, les unes chez les éditeurs, d'autres dans des publications telles que *Le pour et le contre* ou le *Journal étranger* où se trouvent, en plus grand nombre encore, extraits et analyses. Les imitations ont été si nombreuses qu'il serait trop long de les énumérer. (6). Mais, dans le domaine de la littérature dramatique, l'Angleterre, au début du dix-neuvième siècle, n'a aucune grande œuvre à révéler. Soulignons qu'au Théâtre Molière, comme à celui des Variétés nationales et étrangères on avait joué peu d'œuvres anglaises, quelques

---

(1) *Théâtre anglais*, 1745-1748, huit volumes in-12, dont quatre consacrés à Shakespeare.

(2) *Nouveau théâtre anglais*, chez Le Jay et Ballard, 1768.

(3) *Lettre sur le théâtre anglais*, 2 vol. in-8°, 1752.

(4) *Nouveau théâtre anglais*, 2 vol., Londres 1767.

(5) *Idée de la poésie anglaise*, 1756.

(6) Rochedieu, *Bibliography of French translations of English works*, 1700-1800, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, 1948, en donne un dénombrement très complet ainsi que des traductions et indique, quand il y a lieu, les représentations.

comédies du dix-huitième siècle (7), le *Roméo et Juliette* de Ducis et un opéra intitulé *Tom Jones*.

Aux Variétés Etrangères, sept sur dix des œuvres anglaises représentées sont des comédies du dix-huitième siècle. L'auteur le plus joué est Garrick. On s'étonnera peut-être de la place qui lui est faite (on joue de lui trois comédies et on lui en attribue trois autres); Boursault partageait sur sa qualité d'auteur dramatique l'illusion commune, celle des Anglais eux-mêmes. En France où il était venu en 1752, puis 1763, et, pour un plus long séjour, en 1765, Garrick avait été reçu et fêté. Il avait noué de nombreuses amitiés dans le monde des lettres et du théâtre: acteurs, comme Le Kain, la Clairon, Préville, Favart, auteurs de théâtre comme Fenouillot de Falbaire, Cailhava de l'Estendoux (8), hommes de lettres comme Diderot et d'Holbach, publicistes comme Suard ou Linguet. Il avait entretenu avec eux une correspondance suivie. Parmi ses intimes, l'on peut citer Madame Riccoboni, Jean Monnet le directeur du théâtre de la Foire. Au cours de ses séjours à Paris, il avait donné ce que nous appellerions audition ou récital dans de nombreux salons, interprétant des textes dont Suard improvisait la traduction. Hedgcock (9) le considère comme l'un des intermédiaires les plus importants entre l'Angleterre et la France. En 1766, l'année même de sa création, la *Gazette Littéraire* entretient ses lecteurs de *The clandestine marriage* (10) que Madame Riccoboni traduit deux ans plus tard (11). Une adaptation qu'en donne Le Monnier est jouée au Théâtre français le 12 août 1775 (12). On le joue aussi sous la Révolution. *Les dangers de l'ivresse* sont créés au théâtre de la République, le 26 prairial an III dans une adaptation de Pujoulx.

En 1784, la baronne de Vasse publie sa traduction des *Œuvres de Garrick;* les deux volumes figureront dans sa *Traduction du théâtre anglais* (13), où va puiser Boursault. C'est avec une pièce de Garrick: *La fille de quinze ans* (14) qu'il ouvre son théâtre et qu'il commence sa collection. Lui font suite *Le valet menteur* et *Les mœurs de Londres* (15). Non seulement on joue sous son nom *Le Schall* (sic) qui n'est pas de lui, mais la presse lui attribue *A quoi cela tient* et *La famille des badauds*, pièces « imitées de l'anglais », dont le style il est vrai ne diffère pas sensiblement du sien.

Il ne nous a pas été possible, malgré de longues recherches, d'identifier l'auteur du *Schall*, appelé aussi *Le cachemire ou Le schall des Indes*. Sans doute Boursault lui-même l'ignorait-il; dans la publication

---

(7) Cf. supra, 1re partie, ch. I, n. 20.

(8) Sur Cailhava de l'Estandoux, cf. supra 1re partie, ch. II, n. 10.

(9) *Un acteur anglais cosmopolite: David Garrick et ses amis français*, Paris Hachette 1911.

(10) Ecrit en collaboration avec Colman.

(11) L'année suivante, elle traduit *La femme jalouse*.

(12) Elle ne réussit pas et n'a pas été publiée..

(13) *Œuvres de Garrick*, 8 parties en 2 vol. in-8°, Paris, imp. de Couturier. *Traduction du théâtre anglais depuis l'origine des spectacles jusqu'à nos jours*, 1784-87.

(14) *Miss in her teens*.

(15) *The lying valet* et *Bon ton or High life above stairs*. *Le valet menteur* avait paru une première fois en traduction dans le *Journal étranger* d'août 1757.

faite par ses soins, la comédie est donnée comme « imitée de l'anglais de Garrick »; dans la liste des pièces jouées jusqu'au 18 mars 1807, elle est anonyme; dans les listes ultérieures elle serait l'œuvre d'un certain Rambach. Il existe bien un auteur allemand de ce nom, à qui la *Biographie universelle* consacre un article (16) mais il semble avoir écrit surtout des drames historiques et d'autre part *le Schall* paraît par le ton et les procédés de comique bien plus anglais qu'allemand.

A quoi cela tient appartient bien au répertoire de Garrick, mais est de Colman (17). Quant à *La famille des badauds*, ce serait, d'après *Le magasin encyclopédique* (18), l'œuvre de Suard et Dumaniant: *La famille des badauds de Londres* ou *Comment on dîne sans argent. La Décade philosophique* (19) mettait au défi les entrepreneurs du théâtre d'en montrer l'original étranger; « la première scène surtout, disait le chroniqueur, celle du dîner et celle du dénouement partent évidemment d'une plume très exercée aux intentions comiques ». On peut supposer toutefois qu'il s'agit bien d'une pièce, à l'origine anglaise, traduite par Suard, dont on sait l'intérêt pour la littérature d'outre-Manche, et portée au théâtre par Dumaniant.

Dans la publication qui est faite de ces comédies, aucun nom de traducteur n'est cité, sauf celui de Famin pour l'*Ecole de la médisance*. En fait Boursault à qui Quérard attribue généreusement toutes les autres, s'est borné à reprendre des traductions déjà publiées: celles de la baronne de Vasse pour *La fille de quinze ans* et *Les mœurs de Londres*, sans doute aussi celle du *Valet menteur*, non publié; celle de Madame Riccoboni pour *A quoi cela tient. La fille de quinze ans* ne subit aucune correction; le texte des *Mœurs de Londres* seulement quelques légères modifications, celle du titre *(Le bon ton ou les mœurs du temps*, chez la baronne de Vasse), et des noms de personnages, d'un anglais plus familier aux spectateurs des Variétés étrangères (20), enfin quelques corrections de détail. Pour *A quoi cela tient*, Boursault s'est borné à retrancher de la traduction de Madame Riccoboni quelques allusions à des mœurs spécifiquement anglaises, à raffiner les formules de politesse, à souligner pour les opposer l'intempérance verbale d'un des personnages (le médecin), le ton tranchant d'un autre (le colonel).

Toutes ces comédies sont bien accueillies à l'exception du *Valet menteur* (21). On n'y voit qu'une farce lourde et ennuyeuse. « Les parades de Montansier sont des chefs-d'œuvres (sic) auprès de cette

---

(16) *Rambach* (Frédéric Everard) 1767-1826, professeur de sciences économiques à l'Université de Dorpat, auteur de drames historiques, légendaires et patriotiques (*Thésée, Hiéron, Othon*) a écrit quelques comédies. En 1803 avaient paru ses *Tableaux dramatiques*.

(17) *The deuce is in him*, Drury Lane, 1763. Tr. par Mme Riccoboni (sans nom d'auteur), sous le titre *Il est possédé, Nouveau théâtre anglais*, vol. II, Paris, Ballard, 1769.

(18) 1808, t. I, p. 439.

(19) 1807, premier trimestre.

(20) Milord Minnikin devient Mylord Hamilton, Miss Trittup, Miss Clara, etc...

(21 *The lying valet*, créé à Goodman's Field Theatre, le 30 nov. 1741 est une variante de *All without money*, petite comédie constituant la seconde des cinq pièces de Motteux: *Every act a play*, 1697. Selon Dutton Cook, *On the stage*, London 1883, I p. 280, l'acte de Motteux dérivait du français.

œuvre dénuée d'esprit et de goût », tranche le *Courrier des spectacles* (22). *Le Journal de Paris*, s'il reconnaît à cette « mauvaise farce... quelques étincelles de gaieté », juge que « l'ensemble n'a pas le sens commun » (23). A vrai dire, dans la traduction de la baronne de Vasse, *Le Valet menteur* ne paraît meilleur ni pire que les autres pièces de Garrick. A cette comédie uniquement d'intrigue on préfère celles qui font plus de place à la peinture de mœurs. Dans *Les mœurs de Londres* (24) Garrick prétendait montrer comment l'air du continent, comme disent les Italiens, corrompait de braves Anglais prêts à prendre au pied de la lettre les injonctions de la mode. « Il est de mauvais goût d'oser aimer sa femme », ainsi que le fait dire Musset au duc, dans *Louison*. Pour suivre le bon ton, Mylord Hamilton se met à flirter, sa femme aussi, et ils dilapident leur fortune. « Cet espèce de panorama moral, dit le *Journal de Paris*, doit piquer la curiosité » (25).

Quant à *La fille de quinze ans* (26), dont le sujet est pris de la *Parisienne* de Dancourt, ainsi que le déclarait Garrick dans un *Avertissement*, elle devait fournir matière à réflexions analogues (27). Le critique du *Journal de l'Empire* ne manquait pas de remarquer que cette comédie anglaise « n'était qu'une pièce française gâtée », chose, selon lui, courante. La seule nouveauté lui paraissait résider dans l'effronterie de la jeune fille.

C'est la liberté des mœurs anglaises, en particulier chez les jeunes filles, qui frappe les chroniqueurs, soucieux de trouver dans ce théâtre un témoignage sur la vie d'un autre peuple. Quant à la conduite des pièces elle est jugée sévèrement à propos des *Mœurs de Londres*, par le *Courrier des spectacles* qui revient à deux reprises sur la question (28). L'intrigue lui paraît faible; les scènes, même là où l'invention comique ne manque pas, sont mal liées et mal développées. Il y faudrait « la main d'un artiste habile ». Le *Journal de Paris* est d'un avis absolument opposé; il loue en outre la nouveauté des situations et le piquant du dialogue (29).

A *La famille des badauds*, le *Courrier des spectacles* reproche des longueurs (30). Qu'elle fût d'un auteur anglais ou de Suard et Dumaniant, elle n'apportait rien de nouveau. *Le shall* piquait la curiosité par son seul titre; c'était au retour de la campagne d'Egypte que la mode des shalls était apparue, quelques officiers en ayant rapporté qu'ils avaient achetés à des marchands juifs (31), et c'est en 1806 qu'on vit

---

(22) 11 déc.

(23) 9 déc.

(24) *Bon ton or High life above stairs*, créé à Drury Lane en 1768.

(25) 31 déc. 1896.

(26) *Miss in her teens* ou *The meddley of lovers*, créé à Covent Garden le 17 janvier 1747. Pour la représentation aux Variétés Etrangères, un communiqué de presse annonçait des changements à vue.

(27) En comparant, écrivait Garrick, ces deux comédies, le lecteur sera à portée de juger du caractère national auquel un auteur est obligé de se conformer s'il veut réussir à plaire au public pour lequel il écrit.

(28) 31 déc. et 1er janv.

(29) 24 déc.

(30) 9 mars.

(31) Un premier shall avait fait sensation en France à la fin du règne de Louis XV. Depuis ce temps, on n'en avait plus revu. Pour plus ample

pour la première fois des shalls de coton fabriqués en France. La comédie jouée aux Variétés étrangères semble bien la première sur le sujet; elle sera suivie d'un grand nombre d'autres (32). Assez mal interprétée à la création (33), elle s'impose pourtant et atteint vingt-huit représentations. L'idée première, c'est-à-dire le passage de main en main du shall, la peine qu'a sa propriétaire à rentrer en sa possession et tous les incidents que crée le circuit paraissent fort originaux au chroniqueur du *Journal de Paris* (34). Le jugement étonne; le dix-huitième siècle nous a habitués à voir dans la recherche d'un portrait inconsidérément engagé ou dérobé une source d'incidents comiques; le changement d'objet a-t-il suffi à donner l'impression de nouveauté ? A-t-on oublié Regnard et Marivaux ?

Tous les chroniqueurs s'accordent à trouver la comédie, pour irrégulière qu'elle soit et d'un dénouement mal amené, extrêmement amusante dans son ensemble. Tout en jugeant sévèrement les mœurs et le ton les spectateurs « préféraient, au moins pour le moment, sa bizarre physionomie à l'insuffisance régulière de nos médiocres nouveautés » (35). Sans doute, la province était-elle, sur le chapitre des mœurs aussi bien que du goût, plus exigeante que la capitale. Au Théâtre de la Gaieté, à Bordeaux, elle a été « entendue avec beaucoup de mécontentement ». J. Duchaussoy qui le note (36) assure « que cette procession continuelle de personnages qui parlent sans cesse d'un schall, cette méprise d'un valet qui, pensant qu'une femme est ivre, lui conseille d'aller se coucher, et une foule de plaisanteries de cette nature, ne plairont jamais aux Français ». *A quoi cela tient*, la pièce de Colman, empruntait à Marmontel, ainsi que le proclamait l'*Avertissement* à l'édition anglaise, l'idée comique première (37). Critiques

---

informé, cf. *Les costumes historiques de la France*, par le Bibliophile Jacob, 1860.

(32) Le catalogue Soleinne cite trois autres pièces légèrement postérieures intitulées *Le cachemire* (sous-titre de la nôtre), à quoi il faudrait ajouter *La manufacture d'indiennes ou le triomphe du shall et des queues de chat* de Dieulafoy et Gersaint créé au Vaudeville le 8 octobre 1810, parodie qui prouve le succès du thême.

(33) *Journal de Paris*, 24 déc.

(34) 24 déc.

(35) ibid.

(36) *Journal des Arts, des Sciences, des Littératures et de Politique*, 12 avril 1807. Le journal de J. Duchaussoy est l'un des rares qui informent de la vie théâtrale en province. On peut se demander si les anciennes relations de Beaunoir avec le théâtre de Bordeaux n'expliquent pas qu'on joue dans cette ville le répertoire des Variétés étrangères.

(37) On pouvait lire dans l'Avertissement: « Whoever has read the very entertaining collection of *Moral Tales* lately published by M. Marmontel, will immediately discover that the first hint of this little piece was taken from the episode of Lindor in the *Scrupule*, and the ridiculous conceit of being loved *for one's own sake for one's self alone* is also admirably exposed in the first of those Tales called *Alcibiade... ou le Moi*.

That part of the fable which relates to Mademoiselle *Florival* is taken with some alteration from a story originally published in one of the numbers of the British Magazine and said to be founded on fact ».

Selon la *Décade philosophique*, quatrième trimestre, la pièce de Colman avait été déjà plusieurs fois imitée. La B. N. en possède, manuscrite (N.A. 2930, fol. 230), une adaptation due à Eugène Basté, sous le titre: *Il est possédé du diable*, com. en 1 a.

et public s'accordent à la trouver vivante et agréable. Mais elle le serait davantage, resserrée en un seul acte, prétend la *Gazette de France* (38).

D'une qualité littéraire et dramatique très supérieure aux petites comédies de Garrick et Colman, *L'école de la médisance*, de Sheridan (39) ne pouvait prétendre être une révélation du fait de sa ressemblance à notre théâtre (40), et aussi parce que traduction et adaptations l'avaient depuis longtemps fait connaître. Citons *Le faux usurier ou le neveu reconnaissant*, en trois actes, de T. P. Bertin (41), *L'homme à sentiments ou le moralisateur*, cinq actes, en vers, de Chéron de la Bruyère qui fut représenté à la Comédie italienne en 1789, puis réduit à trois actes au bout de vingt représentations et poursuivit sa carrière sous le titre de *Valsain et Florville*, puis passa sous cette forme à l'Odéon en 1801, et, transformé à nouveau, devint, pour les représentations du Théâtre Français, en 1805, *Le Tartuffe de mœurs* (42). Deux autres pièces de Sheridan, *Pizarro*, traduit l'année même de sa création (43) et *Les rivaux* (44) connaissaient la même faveur près du public français.

Aux Variétés étrangères, l'adaptateur est P. N. Famin (45). Famin réduit le nombre des personnages, change leurs noms, modifie l'ordre des scènes, les détails de situations, de mœurs, de caractères. Et pourtant il a « beaucoup moins altéré son modèle que les autres imitateurs » (46), il l'a fait admirer « sous ses formes primitives et nationales », assure le *Courrier de l'Europe* (47). Seul Geoffroy se plaint de voir l'œuvre, comme auparavant « habillée à la française ». Pour La Cha-

---

(38) C. L., 8 déc. 1806.

(39) *The school for scandal* avait été créé à Drury Lane le 8 mai 1777. La baronne de Vasse en donne la traduction (en 5 a.) dans son *Théâtre anglais* en 1784. *Le Courrier de l'Europe* va lui consacrer trois feuilletons les 23, 26 juin, 7 juillet.

(40) C'est de sa ressemblance à notre théâtre que vient son mérite pour la *Gazette de France* (12 juillet), article signé B. « On croit (y) retrouver des scènes toutes (sic) entières du *Misanthrope* et du *Tartuffe* et beaucoup de détails qui ressemblent un peu trop à ceux du *Faux honnête homme* de Dufrény... auteur que l'on joue peu (poursuit insidieusement le critique), que les gens du monde ne lisent guère, mais dont tel homme de lettres qui ne s'en vante pas sait exploiter, à son profit, les données ingénieuses et les pensées ». Le *Courrier de l'Europe et des spectacles*, 23 juin, qui ne nie pas l'influence française sur Sheridan trouve pourtant qu'il doit « passer pour un écrivain vraiment original ».

(41) An VI (1797). Elle faisait partie du recueil *Pièces de Sheridan traduites en français* figurant au Catalogue Soleinne, n° 4930.

(42) Il semble que *Les deux neveux*, pièce anonyme jouée sur le Théâtre de Beaujolais en 1789-1790 soit une autre imitation de la pièce de Sheridan.

(43) 1799, tr. anonyme, en 5 a. en vers.

(44) Traduit en 1784, l'ouvrage datait de 1775.

(45) Pierre-Noël Famin, 1740-1830, génovéfain, fut précepteur d'enfants d'illustres familles. Précepteur des petits-enfants de l'Ambassadeur d'Angleterre à Paris, il avait fait avec eux divers séjours à Londres. Grâce à la protection de Madame de Genlis, il devint lecteur du duc de Chartres et de ses frères. C'est à Paris qu'il traduit Sheridan. Curieux de sciences, il ouvre au Palais-Royal un cours gratuit de physique. Il a écrit des ouvrages pseudo-scientifiques et d'aimables comédies dans le style du dix-huitième siècle finissant.

(46) *Courrier de l'Europe et des spectacles*, 23 juin.

(47) 26 juin.

beaussière c'est trop encore qu'une imitation même libre: « cette traduction... (écrit-il), confirme toujours mon opinion inébranlable que nous avons à peu près puisé dans les théâtres étrangers tout ce qu'ils avaient de meilleur jusqu'à ce jour; qu'en général on ne peut guère y prendre que des scènes, et qu'une traduction fidelle (sic) des originaux ne peut réussir sur la scène française » (48).

On trouve généralement la pièce mieux conduite que ne le sont d'ordinaire les comédies anglaises, les caractères bien tracés et bien soutenus. Le style de Famin est jugé sévèrement; l'expression est parfois impropre, la phrase incorrecte; certaines formules choquent nos exigences de politesse. « Allez au diable », plusieurs fois répété, a blessé les oreilles; « la bonne compagnie ne supporte pas en France ce genre d'énergie » (49). Nous sommes loin encore de la *Réponse à un acte d'accusation!*

Avec *Les folles raisonnables*, créées la semaine précédente, les manquements aux bienséances de situation ou de langage étaient allés bien plus loin, à tel point qu'on dut, après la première représentation, modifier le premier acte. Comment Dumaniant avait-il découvert cette œuvre d'un auteur de la Restauration ? Sur quelle traduction avait-il travaillé ? Je n'ai pu le découvrir (50). Peut-être, tout simplement *The inconstant* avait-il fourni des textes parmi ceux que Garrick interprétait dans les salons parisiens et la pièce avait-elle été traduite à cette occasion par un Suard, un Fenouillet de Falbaire ou quelque autre ami de l'acteur anglais ? Dumaniant aurait pu avoir communication de la traduction restée manuscrite (51). Pourquoi le titre *Les folles raisonnables* ? Peut-être pour profiter du succès obtenu par Patrat avec *Le fou raisonnable*. Les deux pièces n'ont rien de commun, sauf le fait de montrer des Anglais extravagants, à la manière conventionnelle du temps.

La pièce de Farquhar mettait en scène deux jeunes gens bien décidés à séduire celles qu'on leur destinait pour femmes; les deux jeunes

---

(48) *Décade philosophique*, deuxième trimestre. « Les mines étrangères où veut puiser le Théâtre de Molière sont ingrates », dit de son côté la *Gazette de France*, article signé B, le 12 juillet.

(49) *Courrier de l'Europe et des spectacles*, 23 juin.

(50) Farquhar avait tiré sa pièce *The inconstant or The way to win him* d'une œuvre de Beaumont et Fletcher, *The wild goose chase*. Créée au Théâtre Royal en 1702, sans grand succès, elle avait été ensuite reprise régulièrement en particulier par Garrick. Il semble que Kemble l'ait jouée en 1806 ramenant peut-être l'attention sur elle (une gravure le représentant dans le rôle de Mirabel figure avec la date 3 octobre 1806 dans Young).

Rochedieu, o. c., ne mentionne aucune traduction de Farquhar. Celle des *Folles raisonnables* qui paraît dans le *Théâtre des Variétés étrangères*, serait donc la première. Il faudra attendre 1822-1823 et la publication des *Chefs-d'œuvre du théâtre étranger* pour lire la traduction du *Sergent en recrutement* et la saison 1929-1930 pour voir une autre pièce de Farquhar sur une scène française: *Le stratagème des roués* dans l'adaptation de M. Constantin Weyer chez Dullin.

(51) En 1768 Ruault, libraire rue de la Harpe, publiant la traduction (anonyme) des *Conscious lovers* de Steele annonçait que la pièce était la première d'une Collection qui comprendrait des œuvres de Johnson, Farquhar, etc... Rochedieu, o. c., qui donne comme date de cette publication 1778 attribue la traduction des *Conscious lovers* à Ant. Fr. Quétant. Il ne semble pas que le *Théâtre comique anglais* ait jamais été publié, mais peut-être une pièce de Farquhar avait-elle été traduite, dont Dumaniant s'est servi.

filles, dont l'une a surpris la conspiration, se sont juré d'être non pas séduites, mais épousées. Leur décision de rester sages dans les situations les plus scabreuses permettait à l'auteur de les montrer au troisième acte dans un mauvais lieu. Ce fut un tollé général: « on a vu la scène anglaise à peu près dans toute sa nudité, c'est-à-dire avec toutes les inconvenances d'idées, de mœurs, de situations que les Anglais se permettent chez eux », écrit le *Courrier de l'Europe et des spectacles* (52), outré d'avoir vu dans une « maison de débauche... une femme honnête se déguiser en jockey pour jouir de l'embarras de son amant ».

La Direction avait pourtant pris soin de prévenir le public par un article, sans doute inspiré, du *Journal de Paris* (53): « l'objet de l'établissement étant moins de former notre goût, déjà trop chatouilleux, que de nous faire connaître l'esprit et les mœurs de nos voisins, les traducteurs de la comédie anglaise... ont très bien fait de laisser subsister les traits bizarres qui en composent la physionomie ». Deux jours plus tard, dans le même journal, le critique s'élève contre la représentation de turpitudes telles que l'escroquerie dont est victime le prétendu roué.

La pièce est immédiatement modifiée et le troisième acte supprimé; c'est le texte remanié qui est publié. Tous les critiques applaudissent à la correction. On ne peut juger de ce qu'était la première version; celle qu'on peut lire n'a plus grand chose à voir avec l'original. Les protestations s'étaient élevées au nom du goût, de la décence et aussi de la morale. Les qualités dramatiques de l'œuvre sont généralement reconnues: originalité de la conception, vis comica, verve et vérité du dialogue; « mais cela est gâté par l'excès du mauvais goût et l'ignorance des règles » (54).

---

(52) 17 juin.

(53) 13 juin; la pièce doit être créée le soir.

(54) *Courrier de l'Europe et des spectacles*, 14 juin.

CHAPITRE V

LE THÉATRE ANGLAIS (suite)

Drame et Tragédie

Le Théâtre des Variétés étrangères ne pouvait manquer de présenter à son public un de ces mélodrames bien noirs dont l'Angleterre avait le secret; c'est *Le spectre du Château* de Lewis. Le drame avait été créé le 12 décembre 1797 à Drury Lane où le duc de Berry avait pris un grand plaisir à la voir jouer (1). On avait pu voir au Théâtre des Variétés nationales et étrangères (2) un mélodrame portant le même titre, mais il ne semble pas que ce fût celui-ci (3). On avait joué des productions similaires, le *Montoni ou le château d'Udolphe*, imité par Alexandre Duval de Madame Radcliffe au Théâtre de la Cité-Variétés (4) ou *Le château du diable* de Loaisel de Tréogate au Théâtre Molière lui-même (5). La pièce qui est jouée aux Variétés étrangères est la première traduction intégrale, due, paraît-il, à Boursault, du drame de Lewis. « Tout ce qui peut charmer les amateurs du genre s'y trouve réuni » (6). L'assemblée, à la création, est très brillante; la pièce a connu un tel succès en Angleterre et en Allemagne qu'elle pique la curiosité. Le public du quartier, fervent de mélodrame rencontre aux Variétés étrangères des gens du monde qui cherchent le plaisir de la dérision ou celui de s'encanailler. Le *Courrier des spectacles* donne de la première un compte rendu très complet (7). On

---

(1) F. Baldensperger, *Le mouvement des idées dans l'émigration française*, 1789-1815.

(2) 7 ventôse an XI (1802).

(3) On peut s'en convaincre par le compte rendu qu'en donne F.J.B.P.C. dans le *Courrier des spectacles* du 10 ventôse an XI. La pièce avait été créée le 7.

(4) 11 fructidor, an VI.

(5) 1792.

(6) *Gazette de France*, 25 mars.

(7) 24 mars.

a admiré le spectacle, surtout l'apparition du spectre, mais « tous les prestiges de la sorcellerie, toutes les grandes scènes de pathétique ont trouvé des auditeurs plus disposés à rire qu'à verser des larmes ». Duchaussoy, lui, craignait que pareil ouvrage ne substituât « à la douceur de nos mœurs la férocité sanguinaire des anthropophages » (8). Non que l'ouvrage soit sans mérite, « c'est dans un mauvais genre une conception souvent vigoureuse et féconde en beaux effets de théâtre » (9). Mais à tout prendre, conclut le critique du *Courrier*, « nos mélodrames du boulevard que personne n'aurait l'idée de lire ou de prendre au sérieux valent bien tous les drames célèbres de l'Allemagne ou de l'Angleterre ».

Pourquoi demander à l'Angleterre une *Médée*, tragédie régulière, en cinq actes, en vers avec des chœurs ? Sans doute une reprise au Théâtre français de la *Médée* de Longepierre, en suggère-t-elle l'idée (10). Le Directeur veut justement hausser le niveau de son théâtre (11). Or, il existe une traduction de la tragédie de Glover (12), celle de Saint-Amand, publiée dans le *Théâtre anglais* de la baronne de Vasse (13), traduction en prose d'une stricte fidélité ainsi que s'en targue l'auteur dans sa *Préface*, par ailleurs fort intéressante, par la comparaison qu'il y fait de l'imitation et de la traduction et aussi par la conception rigoureuse qu'il y expose des obligations du traducteur.

On joue sa traduction telle quelle. Pour la première fois sur un théâtre français, Melpomène ne s'exprime pas en vers. Ainsi se trouve posé, à l'occasion d'une tragédie écrite originellement en vers le problème de la légitimité d'une tragédie en prose, problème dont on a traité jusque là dans l'abstrait. Le *Courrier des spectacles* insiste longuement sur l'importance de l'innovation: « l'expérience... confirme l'opinion généralement admise parmi les gens de goût que la poésie seule convient à la majesté de cothurne » (14). Pourtant le style ne manque pas de noblesse — et les chœurs ont été traduits en vers. Il faut reconnaître que la représentation a été médiocre; les acteurs sont mal à l'aise dans le grand style. Le public, gouailleur, est venu voir la tragédienne à l'imposante stature qui a jadis figuré sur les chars des fêtes de la Raison, comme s'il s'agissait d'un phénomène de la Foire; il cherchait « avec avidité des mots et des locutions équivoques pour en faire ses sujets de calembourgs (sic) » (15). Le manque de respect pour le grand ton tenait-il au public de quartier ? Est-ce un phénomène plus général ? La partie féerique était, semble-t-il, faible; le fracas

---

(8) *Journal des arts*, 26 mars.

(9) En 1822, la troupe anglaise Penley, qui joue rue Chantereine, affiche encore *The castle spectre*.

(10) Jouée plusieurs fois au Théâtre français de 1800 à 1806.

(11) Dans ses Observations sur le *Théâtre des Variétés étrangères* présentées au Conseil d'Etat après la fermeture de son théâtre (cf. Appendice), Boursault ne manquera pas de faire valoir la révélation qu'il a faite de la *Médée* anglaise.

(12) Le *Pour et le Contre* avait signalé avec éloges son *Léonidas*.

(13) 1784. Selon la *Décade*, deuxième trimestre 1806, il existe déjà plusieurs adaptations de la tragédie, en particulier un opéra reçu dix ans plus tôt à l'Opéra de Paris par La Chabeaussière, alors directeur.

(14) 12 avril.

(15) *Journal de Paris*, 12 avril.

d'un mauvais tonnerre, le char traîné par des dragons au bruit de pétards et au milieu d'un feu d'artifice, tandis que la magicienne juchée tout en haut vomissait des imprécations, ont fait croire au rédacteur de la *Gazette de France* (16) qu'il assistait du *Carnaval de Beaugency* (17).

Les journalistes rappellent les précédentes *Médée* françaises, celle de Corneille de 1635, celle de Longepierre de 1688, celle, plus récente, de Clément de 1779 (18). Ils épiloguent sur la conception du principal personnage; Glover est grandement loué d'avoir cherché à rendre Médée attachante et à l'innocenter autant que possible du crime qu'elle commet (19). De Jason même, personnage généralement si pitoyable, il a fait un héros qui intéresse. Pour ce qui est de l'action de la pièce, on s'accorde à trouver qu'elle ressemble plus à un opéra qu'à une tragédie, mais c'est là, dit-on, un défaut commun aux étrangers qui doivent pallier par la féerie et la pompe du décor le défaut de culture des spectateurs incapables de se contenter des jouissances de l'esprit. La critique de la pièce anglaise tourne à l'apologie du théâtre classique français. La traduction de *Médée* n'est pas publiée dans la collection; point n'était besoin puisqu'elle avait déjà paru. Nous ne pouvons, par suite, nous faire une idée des changements que, selon le *Journal de Paris* (20), on avait apportés à la pièce entre la première et la seconde représentations.

Au moment où le décret de Saint-Cloud allait suspendre l'activité de son théâtre, Boursault annonçait *Douglas*, drame historique (21). C'est encore une fois une tragédie anglaise régulière, en vers; l'auteur en est Home (22) et non Hume comme l'écrivent tous les critiques à la suite les uns des autres. Le sujet est pris à l'histoire nationale écossaise; il peint une rivalité de clans. Selon Charles Maurice (23), l'auteur de la traduction serait Boursault qui, sur la fin de sa vie, se plaira à en donner lecture à ses invités. Il me semble plus probable que le texte mis en répétition était celui du baron du Roure de Savi qui le publiera ultérieurement (24). Une autre version en sera donnée

---

(16) 29 avril (article signé V. L'article du 14, également consacré à *Médée*, était signé N).

(17) Ouvrage d'Etienne et Nanteuil. Cette comédie connut le plus grand succès au début du dix-neuvième siècle.

(18) Dans *La Décade* des 1er mai et 1er juin paraît sous la plume de Rodde une longue étude sur les diverses *Médée*. On sent que pour la première fois les *Variétés étrangères* intéressent la revue.

(19) Le même problème se posera à Rachel et à la Ristori à propos de la *Médée* de Legouvé, cf. notre ouvrage *Le théâtre dramatique italien en France* de 1855 à 1940, Paris, Colin, 1959.

(20) 15 avril.

(21) Créé en Angleterre en 1773.

(22) Home, fort intéressé par le folklore écossais, fut l'un des patrons de Macpherson.

(23) o. c., t. II, p. 229. *La Quotidienne* du 30 avril 1842 (citée par E. Lebègue) prétend de même qu'à 85 ans Boursault avait composé une tragédie non sans mérite, *Les Douglas*.

(24) Quérard, *La France littéraire*, mentionne un *Douglas ou Les Jeux du destin*, du baron du Roure de Savi, trag. 3 a. en vers publiée à Lyon en 1810, à Paris en 1812. Au catalogue Soleinne figure un *Douglas*, trag. 5 a. en vers, imitée du Théâtre anglais par un ancien officier émigré... (le baron du Roure de Savi), 2e éd. 1814.

par A. Pichot (25). Et la troupe Wallack en 1829 donnera à Paris des représentations de la pièce en anglais.

Dans quelle mesure les Variétés étrangères donnaient-elles au public une idée juste du théâtre anglais ?

Pour une part elles avaient vécu sur la lancée du dix-huitième siècle avec Garrick ou Colman et avaient monté des œuvres déjà connues. Il est vrai; mais, en 1806, Sheridan, Home et Lewis vivaient encore et Parsons et Galignani venaient de publier *Douglas* en anglais à Paris. L'information du directeur était donc à jour. Sans doute n'avait-on pas joué tous les auteurs mentionnés dans le *Mémoire* de 1806, mais le décret avait créé un cas de force majeure. Des auteurs de la Restauration, le seul Farquhar avait été présenté; point d'Elisabéthains, aucune œuvre de Shakespeare. On aurait pu s'attendre, étant donnée la faveur dont jouissait Garrick aux Variétés étrangères à y voir afficher l'auteur qu'il avait si puissamment contribué à ramener sur la scène en Angleterre et dont il avait donné dans les salons parisiens des interprétations qui avaient soulevé l'enthousiasme (26). Mais on en est toujours, à Paris, à jouer les adaptations de Ducis (27), et l'audacieux Boursault ne va pas jusqu'à penser qu'on puisse jouer les drames de Shakespeare dans leur texte intégral. Quant à ses comédies, elles sont défigurées par des adaptateurs tels qu'Etienne et Nanteuil, Alexandre Chazet, Collot d'Herbois (28).

Il reste que les deux conceptions encore concurrentes en Angleterre, tragédie de forme et d'inspiration classiques, drame déjà romantique par son sujet national moyennâgeux ainsi que par la place faite à la couleur locale, avaient été présentées au public parisien (29) qu'on lui avait fait entendre le noble langage de la tragédie en prose, enfin qu'il avait pu voir l'un des prototypes du mélodrame d'action aux péripéties fantastiques. Retenons ceci: critique et public tombent d'accord que les Anglais « n'ont ni régularité ni décence dans leurs comédies, mais (qu') ils imaginent des situations singulières et des caractères neufs » (30), qu'ils sont « très lestes souvent dans les détails... mais très comiques » (31) enfin, mérite appréciable, qu' « on peut leur faire subir des corrections sans nuire à leur originalité » (32).

---

(25) *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*, 14e livraison, Paris, 1822.

(26) F. Baldensperger, *Esquisse d'une histoire de Shakespeare*, Etudes d'histoire littéraire, t. II, p. 169.

(27) Son *Hamlet* est repris à la Comédie Française, en mai 1807; on a joué *Roméo et Juliette* dans son adaptation aux Variétés nationales et étrangères. *Roméo et Juliette, Othello, Le roi Lear*, toujours dans l'imitation de Ducis, ont été joués au Théâtre du Marais en l'an X.

(28) Le sujet de *La mégère apprivoisée* avait été repris par Madame de Genlis dans une nouvelle d'où découlent la pièce d'Etienne et Nanteuil *Le mari instituteur*, 1804, Th. Louvois et *La leçon conjugale ou l'avis aux maris* d'Alexandre Chazet, Théâtre français, 6 nov. 1804 (Mlle Mars tient le rôle de Catarina). Des *Joyeuses commères* Collot d'Herbois a fait *L'amant loup-garou ou Monsieur Rodomont*, 1778, Marseille.

(29) Déjà Saurin avait fait jouer en 1764 une tragédie imitée de Thomson: *Blanche et Guiscard*.

(30) *Gazette de France*, 19 juin.

(31) *Journal de l'Empire*, 16 juin.

(32) *Gazette de France*, 19 juin.

Rôle d'Elie Marder dans la Contribution Militaire.

Comédie

Attendu que je suis également informé que Mr le Commandant ... toujours épris de Mlle ma Future Epouse ... et que celle ci conser... de l'Amour pour lui ... alors ... pour lors

Photo Josse Lalance & Cie

Josse Lalance & Cie

Photo Josse Lalance & Cie

CHAPITRE VI

LE THÉATRE ALLEMAND

en France avant 1806

C'est en faveur de l'Allemagne qu'est fait le plus gros effort; c'est à propos des pièces allemandes que les attaques sont les plus vives, la discussion le plus ardente. On s'explique aisément la chose : Italie et Espagne ont presque disparu de l'horizon littéraire (exception faite, pour l'Espagne du roman, pour l'Italie de l'opéra). Dès le dernier tiers du dix-huitième siècle, l'anglomanie cède la place à la germanophilie, une germanophilie combattive avec des progressions et des reculs. Le travail d'information a commencé, selon Joret (1), avec le *Journal étranger* et la *Gazette littéraire:*

> « jamais la France n'a été aussi bien renseignée sur ce qui s'est passé dans le monde littéraire qu'elle le fut pendant les dix années d'existence de ces deux revues (2)..., pas un ouvrage (allemand) nouveau qui ne soit presque aussitôt annoncé, apprécié, analysé, par un écrivain de quelque renom, qui ne soit étudié et jugé »,

et Joret cite le nom d'une quinzaine de traducteurs ou imitateurs d'ouvrages allemands. Mais 1785 voit un ralentissement dans l'entreprise de documentation, les soucis politiques accaparant dès lors les esprits. Les partisans de la littérature allemande sont, pour la plupart, des adversaires des philosophes; c'est là, toujours selon Joret, la cause, avec la persistance de la doctrine classique, du peu d'effet sur notre littérature des modèles étrangers présentés. L'opinion me semble contestable; à défaut des philosophes, les cœurs sensibles (3) et les disciples de Diderot et Rousseau fournissent une audience. L'examen

---

(1) *Les rapports intellectuels et littéraires de la France et de l'Allemagne avant* 1789, Paris 1884.

(2) *Journal étranger,* 1754-1762. *Gazette littéraire de l'Europe,* 1764-1766.

(3) Cf. B. Munteano: *« L'âme sensible », le génie français et les débuts de Kotzebue en France; Revue de littérature comparée,* année 1929, fasc. 3.

de la quetion dépasserait les cadres de notre étude; retenons pour l'instant qu'un très gros effort de traduction a été fait; il ne sera renouvelé qu'en 1822 (4). Ont paru en moins de vingt ans l'ouvrage de Bielfeld (5), le *Théâtre allemand* de Carrière-Doisin (6), les recueils de Junker et Liébault (7), ceux de Friedel et Bonneville (8) souvent accompagnés d'excellentes études sur la littérature dramatique de l'Allemagne (9), d'autres encore (10). Ils ont reçu de la presse le meilleur accueil. En 1806, quand Boursault rédige le fameux *Mémoire*, c'est dans les publications déjà anciennes de Bielfeld, Junker et Liébault, Friedel et Bonneville, qu'il va chercher les titres d'ouvrages allemands, se bornant à leur adjoindre les traductions de Lamartelière publiées en 1799. Beaucoup de pièces, les unes empruntées aux recueils que nous venons d'énumérer, les autres traduites pour ce propos ont été représentées: de Lessing on a joué *Miss Sarah Sampson* sur le théâtre du duc d'Ayen, à Saint-Germain, en 1764 (11), *Emilia Galotti* a été donnée en lecture publique; quant à *Minna de Barnhelm*, elle est jouée par les Comédiens ordinaires du Roi le 13 octobre 1774 dans l'adaptation de Rochon de Chabannes intitulée *Les amants généreux* et plusieurs fois rééditée; plusieurs autres adaptations en sont faites. Klopstock fournit aux imitateurs *La mort d'Adam*, maintes fois traduite (12) et finalement refaite par Villemain d'Ablancourt. Bauvin, sous le titre *Les Chérusques*, fait jouer l'*Hermann* de Schlegel par les Comédiens ordinaires du Roi le 26 septembre 1772 (13). *Le Ministre d'Etat* de Gebler, devenu *Le Comte d'Olbourg* est joué, sans succès, il est vrai, à la Comédie italienne dans la traduction de Friedel en 1783. En 1785, Mercier a annoncé son intention de traduire *Gœtz von Berli-*

---

(4) *Chefs-d'œuvre du Théâtre allemand*, publiés par Ladvocat.

(5) Cf. supra ch. 1, n. 22.

(6) *Théâtre allemand*, Amsterdam, 1769, quatre pièces.

(7) *Théâtre allemand*, en 2 vol., 1772, augmenté, en 4 vol., 1785, au total douze pièces.

(8) *Nouveau théâtre allemand*, 1782 sqq, 12 vol. in-8°. Trente-quatre pièces.

(9) Dans Junker et Liébault, une *Dissertation sur l'origine, le progrès et l'état actuel de la poésie théâtrale en Allemagne;* chez Friedel et Bonneville, une *Histoire abrégée du Théâtre allemand.*

(10) La seule année 1781, J.H.E. (J. H. Eberts) publie la traduction de cinq pièces allemandes, pièces en un acte, il est vrai: *Le page* et *La piété filiale* d'Engel, *Pas plus de six plats* de Grossmann, *Les juifs* de Lessing, *Le Comte de Waltron ou la subordination* de Moeller.

(11) Cf. *Correspondance* de Grimm, déc. 1764. Alexandre Duval avait tiré de *Miss Sarah Sampson* un drame en 5 actes en vers, *La courtisane ou le danger d'un premier choix*, achevé en 1798, mais qu'il ne fit jamais jouer et publia dans ses *Œuvres complètes*, Paris 1822, t. III.

(12) On pourrait en citer au moins quatre imitations. Dès 1762, l'abbé Roman, qui l'année précédente en avait donné des extraits dans le *Journal étranger* en publie une traduction; l'abbé de Saint Ener en publie une autre en 1770; Madame de Genlis refait la pièce qu'elle publie dans le *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, en 1785; Villemain d'Ablancourt publie la sienne dans l'*Ami de l'enfance.*

(13) Terminée en 1767 sous le titre de *Défaite de Varus*, la pièce avait été publiée en 1769 sous le titre *Arminius*. Elle était précédée d'un avertissement dans lequel Bauvin disait son admiration pour le théâtre allemand et son intention de le faire connaître en France; elle est à nouveau publiée sous le titre *Les Chérusques* en 1772.

chingen (14). *Clavigo* est adapté un grand nombre de fois; les exigences de la censure qui s'exerce déjà sur le texte de Bonneville, et le désir de dissimuler le larcin chez divers imitateurs font que la pièce de Gœthe n'est pas toujours reconnaissable (15). Mercier, dès 1771, a imité de Cronegk *Olinde et Sophronie;* on a joué aux Tuileries en 1781 (16) *La discipline militaire du Nord* dans l'adaptation en vers libres de Moline. Delainval la redonne au Théâtre de Monsieur sous le titre *Le Comte de Waltron ou la subordination;* c'est sous le titre *Comte de Waltron* qu'elle est reprise au Théâtre des Variétés nationales et étrangères. Le Théâtre des grands danseurs du Roi monte *Le Page* d'Engel dans la traduction de Friedel (17). *Die Räuber* avaient été traduits par Friedel et Bonneville sur la version de Mannheim, c'est-à-dire sur la version dramatique établie par Schiller en 1788, ce qui donne à penser, comme le fait remarquer M. Eggli, qu'ils en envisageaient la représentation. Bachaumont le dit du reste:

> « ces Messieurs se proposaient de faire successivement représenter plusieurs des pièces qui le composent (leur recueil). Mais leur première tentative n'ayant pas été heureuse, on doute qu'ils osent en risquer une seconde ou qu'ils trouvent auprès des comédiens la même facilité »

(cette première tentative était la représentation du *Comte d'Olbourg* (18). Bachaumont se trompait puisque, selon Grimm, sept des pièces du recueil furent jouées à Paris de 1782 à 1785 (19). Celle de Schiller n'est pas du nombre; mais l'attention est attirée sur elle par une lettre ouverte de Mercier au *Journal de Paris* (20): il a vu jouer à Mannheim *Les Brigands*, et en est enthousiaste (il ne sait pas l'allemand; c'est donc l'action et le spectacle surtout qui l'ont frappé, comme ce sera le cas pour Alexandre Duval avec *Les Hussites* de Kotzebue). De Gessner, *La mort d'Abel* a été traduite par l'abbé Aubert (21). Enfin, diverses pièces ont été créées dont il est difficile parfois de dire le titre allemand, l'adaptateur ou même l'auteur.

Il ne serait pas juste de dire que, dans le domaine du théâtre, la révélation de l'Allemagne cesse avec la Révolution; ce ne sont plus tout à fait les mêmes œuvres que l'on traduit ni les mêmes hommes qui se chargent des adaptations, ni le même public qui va les voir. Mais des traduction sont publiées: le *Théâtre de Schiller* par Lamar-

---

(14) Dans *Les tombeaux de Vérone*, cf. Baldensperger, *Bibliographie critique de Gœthe en France*, Paris 1907.

(15) En 1785 Marsollier de Vivetière en fait jouer à Lyon une imitation de sa manière, la première semble-t-il.

(16) 12 novembre. La pièce est publiée en 1782. Autour de la reine, une colonie allemande favorise traduction et représentations.

(17) Grimm, *Correspondance littéraire*, sept. 1782. La pièce d'Engel est traduite deux fois dans la même année, par Eberts et par Friedel.

(18) Bachaumont, *Mémoires secrets*, 5 nov. 1783, cité par M. Eggli, p. 68, n. 1.

(19) *Correspondance*, sept. 1785. Il s'agit de *Sarah Sampson, le Ministre d'Etat, Le bon fils, Stella, Nathan le Sage* et deux autres que je n'ai pas su découvrir.

(20) 7 nov. 1787.

(21) Paris, 1765; Legouvé la retraduira en 1792.

telière (22), le *Théâtre de Kotzebue* par Weiss et Jauffret (23); de grands projets sont ébauchés, qui, il est vrai, n'aboutiront pas; ils révèlent cependant une persistante curiosité (24). Le goût de la liberté dans tous les domaines, celui de l'action violente et des émotions fortes, un besoin de moraliser qui ne craint pas l'emphase, enfin l'absence de toute éducation critique chez le nouveau public vont favoriser l'introduction sur nos scènes des ouvrages allemands. Joignons à ces raisons la pénurie de pièces dont nous avons déjà parlé.

Schiller apparaît comme un défenseur de la liberté (25); aussi va-t-il être traduit, et joué. *Les Brigands* ont été joués en allemand à Strasbourg, quatre fois en 1785-1786 (26), ils sont créés à Paris le 10 mars 1792 (27), dans l'imitation de Lamartelière intitulée *Robert, chef de brigands;* le succès est très grand. En 1795, Creuzé de Lesser en donne une nouvelle imitation sous le titre *Les voleurs* (28), *Jeanne d'Arc ou la Pucelle d'Orléans* traduite par Cramer et Mercier paraît en 1802 précédée d'une préface agressive. Lezay-Marnésia publie en 1799 une traduction de *Don Carlos* l'année même où paraît la traduction du théâtre de Schiller par Lamartelière (29). La comparaison de ce *Don Carlos* au *Philippe II* de M. J. Chénier, inspiré lui aussi de Schiller est très suggestive et de l'évolution politique et de l'opposition des poétiques (30). Lamartelière comptait bien, comme il le déclare dans sa préface à *Don Carlos*, faire jouer les autres imitations de Schiller tirées de ses traductions; seule, celle de l'*Intrigue et l'amour* est représentée; *Gênes sauvée* ou *Fiesque et Doria*, reçue au Théâtre français et indéfiniment censurée, corrigée et même mise en répétitions, n'est pas jouée (31). *Don Carlos ou Philippe II, roi d'Espagne*, annoncé

---

(22) Cf. supra, 1re partie, ch. II, n. 22.

(23) Le *Théâtre de Kotzebue, Paris*, an VII, contient seulement la traduction de *Misanthropie et repentir*.

(24) Ainsi celui dont entend parler Kotzebue lors de son voyage à Paris en 1790; ainsi le *Répertoire du Théâtre allemand*, en douze volumes qui, en 1799 doit comprendre des œuvres de Gœthe, Schiller, Lessing, Kotzebue, Schroeder, Brands, Beil, etc...; ainsi le *Nouveau Théâtre étranger* de Cramer dont seul paraît le premier volume, en 1806 (*Ugolin*, trag. en 5 a. de Gerstenberg, adaptation due à Fauriel, et *L'élection*, com. en 5 a. de Madame Joanna Baillie dans la traduction de Blanvillain). Monsieur Eggli qui cite toutes ces tentatives, pp. 69, n. I, 187 et 212, semble ignorer la publication du volume de Cramer.

(25) Schiller sera l'un des dix-huit étrangers à qui la Législative décerne le titre de citoyen français — peut-être par suite du succès des *Brigands*. Mais l'apologie de la révolte ne tradera pas à devenir suspecte, et à faire interdire l'ouvrage.

(26) Eggli, o. c.

(27) Th. du Marais.

(28) Publiée sous la signature A.C.D.P. (Augustin Creuzé de Paris) - Paris, an III (il a travaillé sur le texte de Bonneville).

(29) *Don Carlos, infant d'Espagne*, tr. de l'allemand par Adrien Lezay, Paris, Mazadan, an VIII.

(30) Annoncée d'abord sous le titre *Don Carlos*, la pièce de Chénier, *Philippe II*, composée en 1801 est publiée dans son *Théâtre* (1818, t. II). Reçue au Théâtre français en 1802, elle ne fut jamais jouée...

(31) Lamartelière dans la préface de sa pièce qu'il publie en 1824 raconte toute cette histoire. Sur les raisons des interdictions cf. M. Eggli, o. c., t. I, p. 233.

par le Théâtre du Marais en 1800 ne l'est pas davantage. De *Wallenstein* sont publiés des extraits sans nom de traducteur dans la *Bibliothèque germanique* (an IX).

De Lessing, Cubières-Palmézeaux avait imité *Nathan le sage ou le Juif philosophe* et en avait fait une comédie héroïque en trois actes en prose « ornée de ballets et de spectacles » avec trois changements de scène qui fut créée en 1805 (32). Une fois encore la pièce avait été adaptée par M. J. Chénier, mais non publiée (33). A l'adaptation déjà romantique du premier s'opposait l'adaptation toute classique du second. En 1793, Dubuisson, sur une nouvelle traduction de la *Stella* de Gœthe, due à Cabanis, écrit une *Stella* et en tire par la suite une version sensiblement différente sous le titre de *Zélia;* celle-ci devient enfin un opéra-comique et c'est sous cette forme que la pièce de Gœthe est jouée au Théâtre des Variétés nationales et étrangères (34).

Clavigo connaît des adaptations multiples; nous avons mentionné celle de Marsollier de Vivetières en 1785 (35); René Périn en fait jouer une autre qui reste inédite, en l'an XIII; enfin Cubières-Palmézeaux, en 1806, fait un *Clavigo ou la jeunesse de Beaumarchais,* drame en trois actes, en prose, maintes fois repris, et publié en 1806.

En l'an VIII, Cramer publie *Le tableau d'un héros ou Vie dramatique d'Hermann,* traduit de Klopstock (36). La tragédie de F. M. Klinger, *Damoclès,* est publiée à Paris en 1796. On peut donc dire que les grandes œuvres allemandes ont trouvé des introducteurs en France pendant les années révolutionnaires, le Directoire et le Consulat. « Archenholz signale dans sa *Minerva* que de janvier à avril 1792, les scènes parisiennes ont fait paraître sept pièces imitées ou inspirées d'œuvres allemandes; *Robert chef de brigands* n'est pas compris dans cette série ». Monsieur Eggli, qui cite ce témoignage (37) ajoute « jamais peut-être, même à l'époque romantique, on ne vit sur les scènes françaises plus d'adaptations de sujets allemands qu'à l'époque de la Terreur », et quelques pages plus loin, « la poésie âpre et violente des premiers drames de Schiller a été comprise et goûtée en France de 1785 à 1795 comme elle ne le sera peut-être plus jamais, même au temps du romantisme ».

A côté des grands auteurs, ont paru de moindres talents; nous parlerons d'eux brièvement. Tout d'abord Kotzebue. M. Muntaneo a étudié de très près ses débuts en France, a établi la chronologie des œuvres présentées et expliqué les raisons de l'accueil qui leur a été fait; nous ne pouvons que renvoyer à son article (38). Depuis l'an VII,

---

(32) Elle paraît chez Bertrand, an XIV.

(33) On la trouve dans ses *Œuvres posthumes,* éd. Daunou 1824.

(34) Notons au passage que l'introduction à la traduction de Dubuisson est de Rémusat.

(35) Publiée dans les *Œuvres choisies* de Marsollier. par la comtesse Hautpoul, Paris, 1825.

(36) Un *Hermann* allemand, celui-là imité de Schlegel avait déjà paru et avait été représenté, cf. supra, p. 254.

(37) o. c., p. 169.

(38) « *L'âme sensible* », le « *génie français* » *et les débuts de Kotzebue en France, Revue de littérature comparée,* année 1929, fasc. 3. M. Muntaneo insiste sur le double aspect, littéraire et moral du succès et sur les modifications apportées par les imitateurs au texte pour ménager le goût français.

date qu'il assigne à la grande offensive de Kotzebue (39), l'année du succès délirant de *Misanthropie et repentir*, ont été traduits ou représentés une douzaine d'autres ouvrages (40). L'écrivain allemand est lié avec Picard et quelques-uns des auteurs les plus coutumiers de l'adaptation des pièces étrangères. *L'Abelino* de Zchoscke connaît sur les théâtres du boulevard une brillante carrière (41); on le joue également chez Boursault; beaucoup de pièces dites imitées de l'allemand sont données sans nom d'auteurs. Nous en retrouverons quelques-unes aux Variétés étrangères.

Tous les historiens des idées et tous les critiques littéraires s'accordent à noter le changement d'atmosphère au cours du Consulat. On aspire maintenant à l'ordre; les idées de liberté qui ont fait le succès de telle ou telle pièce, des *Brigands* de Schiller en particulier,

---

(39) En l'an VII ont été représentés trois ouvrages de Kotzebue: *Misanthropie et repentir*, *L'enfant de l'amour* et *Les deux frères*. Traduite pour la première fois par Bourrienne, *Misanthropie et repentir* a été publiée à Varsovie sous le titre l'*Inconnu* en 1792; Rigaud met en vers cette traduction, et la fait accepter au théâtre Feydeau en l'an IV, mais elle n'est pas jouée à cette date; le théâtre des Jeunes artistes la monte en 1799 et elle est alors publiée. Entre temps, l'acteur Bursay fait jouer une version de son crû au Théâtre français de Bruxelles où Beaunoir la voit (cf. supra, ch. II, n. 20). De cette version, Julie Molé tire le drame qui connaît un énorme succès à l'Odéon, le 7 nivôse, an VII. Weiss en redonne une traduction. Les parodies se multiplient, elles aussi. *L'enfant de l'amour* paraît à La Haye dès 1794 sous le titre *Le fils naturel;* il semble bien que la date du 3 fructidor donnée par Rabany, o. c., pour sa création à Paris soit erronée et qu'il faille retenir celle de thermidor an VII que donne M. Muntaneo (création à l'Odéon). Quant aux *Deux frères*, ils sont créés dans l'imitation de Patrat le 11 thermidor, an VII, au Théâtre français. Antérieurement à l'an VII avaient été publiées une traduction d'*Adelheid von Wulfingen*, par Madame de Rome, Strasbourg, 1791, trois de *Der weibliche Jakobiner-Klub*, l'une par la chanoinesse de Polier en 1792, et, la même année, deux autres, anonymes, à Coblence et Cologne, deux de *Die Indianer in England*, la première anonyme à Berlin, en 1791, la seconde par Bursay, à Bruxelles en 1792 et jouée au Théâtre de cette ville le 14 mai de la même année; devenue *Kosmouk ou les Indiens à Marseille* grâce à R. Périn et Ribier, la pièce sera créée à la Cité-Variétés le 10 messidor, an IX. Aux trois grandes pièces que cite M. Muntaneo pour l'an VII, il faudrait encore ajouter *Le mensonge généreux*, mis en français par J.N.E. de Bock à Metz et *Le prisonnier ou la ressemblance*, créé au théâtre Favart le 10 pluviôse, dans l'adaptation d'A. Duval.

(40) En l'an VIII, *Beniowski ou les exilés du Kamchatka*, opéra-comique arrangé par A. Duval et créé le 19 prairial. (C'est également à Kotzebue qu'A. Duval a emprunté l'idée de son *Vieux comédien*); en l'an IX le 26 floréal *Le calomniateur* de Tranchant Laverne et *Le nouveau riche*, publié en français à Halberstadt dans une traduction anonyme; en l'an X, *Elina ou Nathalie et les Hongrois*, arrangé pour la scène française par Dé... et A. J. Dumaniant et repris le 8 ventôse aux Variétés nationales et étrangères; en 1803, *Octavia*, traduite par l'abbé Kentziger et publiée à Vienne et *L'hermite de Saverne*, tableau en mélodrame des mœurs du XIVe siècle par Dumaniant et Thuring avec une musique de Piccini fils, représenté le 27 prairial, an IX à la Porte Saint-Martin (le mélodrame est tiré de *Johanna von Montfaucon*); en 1804, *Honneur et indigence ou le divorce par amour*, créé au Marais; *Les Hussites*, au Théâtre français, dans l'adaptation d'A. Duval; *Hugo Grotius* imité par Dumaniant; enfin, en 1806, *La visite ou la manie de briller*, autre adaptation de Duval et *L'espiègle et le dormeur*, créé au Théâtre de l'Impératrice, le 28 juin dans une imitation de Dumaniant.

A ces imitations qui obtinrent une certaine notoriété, il faudrait en ajouter d'autres, plus humbles. Ainsi trouve-t-on à la Bibliothèque Nationale divers manuscrits de pièces imitées de Kotzebue sous forme de parades ou de canevas.

(41) 2 brumaire an X. La version représentée est due au Général Thuring et au citoyen Delrieu.

paraissent maintenant subversives. Au théâtre, on aspire à retrouver la tradition classique, et cela d'autant plus qu'un public plus averti s'est reformé. Eggli a admirablement étudié ces deux tendances contraires, curiosité de l'étranger et retour à la tradition nationale; celle-ci ne fait que s'accentuer sous l'Empire. Les pouvoirs publics sont dorénavant hostiles à la littérature étrangère, en particulier germanique; une bonne partie de la critique également.

Toutefois, cette révolution ne se fait pas sans pauses ou même sans combat; contre l'autarcie intellectuelle se dressent *Les Archives littéraires* en 1804, et deux ans plus tard notre petit théâtre. Et il est assez significatif que l'année où ferme le Théâtre des Variétés étrangères, Benjamin Constant commence la traduction de son *Wallenstein*.

En 1805, la mort de Schiller est l'occasion d'une mise au point sur la qualité de son théâtre et celle du théâtre allemand; le Théâtre des Variétés étrangères devient presque un théâtre de combat. Il est la preuve que Baggesen voyait juste quand il disait dès 1801 que « le seul moyen d'introduire en France le goût allemand était de s'adresser aux dernières classes du peuple, moins gâtées par le goût de convention qui dominait en France » (42). Son public de quartier appartenait bien aux « dernières classes du peuple », mais nous avons vu que la belle société, attirée par l'élégance de la salle et parfois aussi la qualité de la représentation y fréquentait également.

(42) Propos rapporté par Jacobi dans une lettre à Villers, 26 mars 1801 et cité par M. Eggli, p. 212, n. 4.

CHAPITRE VII

LE THÉATRE ALLEMAND (suite)

Comédies et Drames bourgeois

Comme nous l'avons dit au début du chapitre VI, le Théâtre des Variétés étrangères a accordé au Théâtre allemand une place privilégiée. On a pu y voir des comédies spirituelles dans le style du dix-huitième siècle, des drames bourgeois, des pièces fantastiques, un drame historique et un drame romantique, le *Kabale und Liebe* de Schiller; tous les auteurs sont contemporains, sinon même vivants. Mais, comme pour le théâtre anglais, les attributions sont souvent fantaisistes. C'est ainsi que la table des matières du tome III d'un des recueils factices attribue *L'enlèvement singulier* à Steigentesch ou Dalberg, ad libitum, alors que le nom de Dalberg (le Comte d'Alberg) figure sur la pièce publiée et que Steigentesch est proclamé seul auteur sur les listes plus tardives. Or Dalberg semble bien s'être consacré au drame historique; par contre Steigentesch, assez connu pour que le *Journal général de littérature étrangère* signale sa comédie *La vie à la campagne* (1), avait écrit en 1798 *Die Entdeckung*, notre *Enlèvement. C'était moi* n'est pas de Kotzebue et c'est pourquoi L. F. Thompson n'a pas réussi à l'identifier (2). Ce petit acte m'intriguait fort quand la mention trouvée dans les *Archives littéraires de l'Europe* (3) d'une pièce du même titre jouée à Berlin en 1807, ouvrage d'un certain Hutt m'a mise sur la voie (4); c'est bien la pièce en question. L'attribution à Kotzebue était si bien admise que Brazier, Carmouche et Josselin de la Salle la conservent pour la pièce qu'ils font jouer

(1) 1804.

(2) *Kotzebue, a survey of his progress in France and in England*, Paris, 1928.

(3) T. V, p. 29.

(4) Hutt, *Lutspiele*, Wien, Dagen, 1805, vol. 1 .Le nom de la pièce est *Das war ich*, Eine laendliche Szene.

aux Variétés en 1822, simple démarquage de celle-ci, sous le titre *La servante justifiée* (5). Quant à *Célestine*, ce n'est point l'œuvre de Söden, auteur de pièces fantastiques, mais de Richter à qui Goizet la restitue sous le titre de *L'Aveugle*, titre donné par Bonneville à sa traduction restée manuscrite. Enfin *Les parents* sont bien de Kotzebue, encore qu'on les trouve sur la table des matières du tome III, attribués à Söden. Pour un certain nombre d'entre elles, je n'ai pu me procurer le texte allemand.

De toutes ces œuvres, ni *L'enlèvement singulier* ni *Les chaises à porteurs* (6) ni *C'était moi* n'apportaient une formule nouvelle. Les critiques ironisaient sur ce que pouvait avoir de singulier pour des Allemands un enlèvement ou la rupture d'un mariage. Ils avaient beau jeu: un mariage projeté et rompu c'était la trame de *Guerre ouverte*, de *L'Auberge de Strasbourg*, de la *Coutume hollandaise* qui se jouaient, au même moment (7). On aurait pu invoquer bien d'autres précédents. On voyait un autre enlèvement dans les *Chaises à porteurs*. Cette dernière pièce eut pourtant du succès. *Journal de l'Empire* et *Journal de Paris* en louent la conception ingénieuse, la conduite rapide, le dialogue animé. Elle ressemble tellement à une pièce française que les connaisseurs lui contestent son origine étrangère. Ce n'est, prétendent-ils (8), que la réduction en deux actes et en prose d'une comédie en trois actes en vers, *L'officier ravisseur* joué environ 1795 au Théâtre Louvois. Le *Courrier des spectacles* est moins catégorique: *Les chaises à porteurs* ressemblent, il est vrai, à des pièces françaises connues, mais l'imitation est heureuse et « le vol assez bien déguisé » (9). Pour le *Journal de Paris*, elle est d'origine britannique. Mais, ajoute-t-il, « les controverses des généalogistes sur ces ouvrages exotiques n'ont au surplus pour lui (le public) d'autre intérêt que le piquant du ridicule » (10). Le *Courrier* félicite les Variétés de revenir à une comédie d'intrigue pleine de gaieté, de quiproquos, de mots d'esprit et d'abandonner pour une fois les drames allemands aux situations lugubres au ton sentimental et sentencieux (nous sommes au 22 janvier et le critique pense sans doute au *Père de famille allemand*, créé le 12 décembre. Il lui avait pourtant consacré un article assez favorable).

Le traducteur n'est pas nommé; celui des *Chaises à porteurs*, et peut-être aussi celui de *L'enlèvement* est Bilderbeck, auteur très fécond de médiocres vaudevilles et introducteur, semble-t-il, d'un bon nombre de pièces allemandes en France (11).

---

(5) A la même date que l'adaptation de Brazier une autre version est jouée à la Porte Saint-Martin.

(6) Comédie de Junger.

(7) *Courrier de l'Europe*, 3 août.

(8) En particulier Duchaussoy. *Journal des Arts*, 24 janvier.

(9) L'auteur, Junger, poète attitré du Théâtre de Vienne, environ 1790, avait vraisemblablement rencontré Beaunoir lors du voyage de celui-ci en Allemagne et Autriche. Selon l'*Allgemeine deutsche Biografie* il existerait plusieurs traductions de Junger en français; la Bibliothèque Nationale n'en possède aucune.

(10) 23 janvier.

(11) Ludwig Benedict Franz von Bilderbeck signe couramment Louis; il a écrit un grand nombre de vaudevilles et de mélodrames joués à partir de 1810 et souvent imités de l'allemand. Citons seulement *Les Comtes de Hombourg*, mélodrame à grand spectacle, vraisemblablement tiré de Kleist

Quant à *C'était moi*, on ne voit pas pourquoi Boursault était allé chercher en Allemagne cette comédie, simple mise en dialogue d'un conte depuis longtemps familier aux Français; *La servante justifiée*, thème emprunté à un fabliau par la Reine de Navarre et repris par La Fontaine (12). Mais sans doute la force comique n'en était-elle pas épuisée puisqu'on le retrouvera, après la fermeture des Variétés étrangères dans des adaptations diverses.

Hutt a toutefois le mérite d'avoir imaginé un épisode; plus exactement, selon un procédé comique éprouvé, à la manière de Molière dans *Le dépit amoureux*, il a doublé la scène touchante par une sorte de parodie habile quoiqu'un peu mécanique dans son déroulement.

Avec Kotzebue, Gemmingen et Richter, nous abordons la comédie sérieuse et le drame bourgeois allemand. *Le père de famille allemand ou Les chagrins domestiques* s'imposait au Directeur des Variétés étrangères, et parce qu'il était représentatif du genre et pour la comparaison qu'il permettait de l'auteur allemand et de Diderot, dont le Théâtre Français venait de reprendre la pièce. Une imitation en vers du drame de Gemmingen avait paru dès 1787 (13) sous le titre *Les embarras du père de famille* (14), et le thème principal (l'intrigue amoureuse, l'histoire de la fille séduite et le pardon du père), avaient été repris dans *Louise et Volsan*, comédie en trois actes en prose de J.-Cl. Bedeno-Dejaure créée au Théâtre italien en 1790 (15). Aux Variétés étrangères, la traduction utilisée était sans doute celle de Friedel et Bonneville (16); elle n'a pas été publiée dans la collection. Il semble que pour la représentation des modifications aient été apportées, d'où la protestation d'un correspondant du *Courrier des spectacles* qui sous le nom de Verax écrit (17):

> « le goût sans doute doit présider à la manière dont on nous présente les chefs-d'œuvre étrangers, mais ce goût ne doit être ni timide ni destructeur, autrement nous ne verrons que des ouvrages informes et mutilés, comme il est arrivé au *Père de famille* d'Ifland (sic), qui n'est plus reconnaissable ».

Tel quel pourtant, le drame plaît. Presque seul le *Magasin encyclopédique* (18) ébauche un parallèle entre la pièce française et la pièce allemande et juge cette dernière « bien inférieure » malgré ses qualités. Quelques critiques sont formulées sur le plan artistique; le *Courrier des spectacles* souhaiterait seulement voir supprimer des détails inutiles

---

et joué à la Gaieté en 1810 et *Le propriétaire à la porte*, imité de Kotzebue, créé à l'Ambigu Comique en 1824. Pour les Variétés étrangères il est le traducteur avoué, mais non nommé de *L'officier suédois*, du *Petit cousin*, des *Chaises à porteurs*, et sans doute de quelques autres ouvrages. Ces pièces figurent dans le recueil factice *Théâtre du Baron de Bilderbectz* (sic), bibliothèque dramatique Pothonnier, à la Bibliothèque des auteurs et compositeurs dramatiques.

(12) M. de Navarre: *Heptameron*, 5e journée, nouv. 45; La Fontaine, *Contes* II. 6.

(13) La pièce de Gemmingen a paru à Munich en 1780.

(14) Imitation anonyme.

(15) Publiée par les soins de Cailleau et fils, 1790.

(16) *Nouveau théâtre allemand*, 12 vol., Paris, 1782-1785, in-8°. *Le Père de famille allemand*, dr. en 5 a., figure au t. VI.

(17) 19 janvier.

(18) 1807, t. I, p. 178.

(19). Comme son confrère du *Journal de Paris* (20), il s'attendrit au spectacle du père de famille entouré de ses enfants « comme un sage, comme un ami ». Deux scènes surtout ont touché: celle où la fille du peintre qui s'est laissée séduire reconnaît sa propre situation dans le tableau fait par son père des suites de la séduction, tombe évanouie, et celle où le père de famille, afin de réconcilier sa fille et son gendre sur le point de divorcer, prend comme arbitres leurs propres enfants (21). La poétique de Diderot a, semble-t-il, conquis le public des Variétés étrangères. Les irrégularités que l'on reproche communément aux Allemands dans la conduite de leurs pièces sont même cette fois excusées en faveur de leurs qualités morales. Encore un pas et l'on verrait des unes aux autres un lien de cause à effet. D'autre part, dit-on, « si les Allemands sont moins habiles que nous sous tous les rapports de l'art, si leurs ouvrages manquent de cette perfection que recherche un amateur éclairé, ils sont plus près que nous de la nature, ils la peignent avec plus de vérité et plus de sentiment, ils saisissent mieux les détails de la vie domestique parce qu'ils sont plus attachés que nous à ses devoirs, moins livrés à la dissipation » (22). On est étonné de ne pas lire plus de protestations contre cette apologie indiscrète des qualités du bon Allemand.

Les éloges ne sont pas moindres à l'égard du *Créancier* de Richter (23) attribué à Lessing dans une des listes des pièces jouées et publiées (24). La traduction qui en est publiée est, à très peu près, celle de Friedel et Bonneville (25). Antérieurement à la représentation des Variétés étrangères avaient été jouées trois autres imitations au moins, l'une de Mercier, intitulée *Le libérateur* (26), une autre de Lombard de Langres, *Le banquier* (27), une troisième de Souriguères, *Cécile ou la reconnaissance*, celle-ci interprétée au Théâtre Louvois par des acteurs du Théâtre français, avec Mademoiselle Raucourt (28). « Tableaux touchants, pensées nobles, sentiments élevés, donnent à ce drame beaucoup d'intérêt » (29). On reconnaît même à l'auteur des qualités de composition et le sens des effets ainsi que des mots dramatiques. Lui-même avait, par avance, dans la préface de son ouvrage traduite

---

(19) 13 déc.

(20) 13 déc.

(21) *Courrier des spectacles*, 15 déc.

(22) ibid., 13 déc.

(23) La pièce est dénommée parfois *Les Créanciers* sans doute par suite d'une confusion avec celle de Beaunoir, prétendue traduite de l'allemand, et créée au Théâtre Louvois où l'on n'avait pas pu en achever la représentation le 9 avril 1804. D'où la confusion que commettent Quérard et Goizet quand ils attribuent la traduction de l'ouvrage de Richter à Beaunoir. Il n'est pas exclu que Beaunoir ait été l'auteur des corrections apportées au texte de Bonneville en vue de la représentation.

(24) Liste des pièces jouées jusqu'au 18 mars.

(25) L. c., huitième volume. Richter avait trouvé le sujet de sa pièce dans Gellert.

(26) En 1797.

(27) Théâtre Montansier, 8 nov. 1892.

(28) Dans son adaptation, en un acte en vers, Souriguères s'était presque borné à versifier la traduction de Bonneville. Dans un curieux article, à l'occasion du *Créancier*, Duchaussoy proteste contre la divulgation du modèle de tant de comédies. Nous y reviendrons.

(29) *Courrier des spectacles*, 30 janv.

par Bonneville, répondu aux critiques qu'il prévoyait sur la simplicité du ton de ses personnages: « Dans un siècle où tout le monde lit *Shakespeare* et *Gœthe*, un drame comme le mien, qui n'outre point les passions, dont le style n'est ni métaphorique, ni mystique, ni enflé, qui suit encore ces *vieilles* règles du temps d'Aristote depuis longtemps oublié ne saurait trouver grâce au tribunal de nos Aristarques modernes.

Il est vrai que je pourrais faire observer à ces *Messieurs* qu'un honnête banquier qui a le sens commun, ne doit ni parler ni agir comme le Roi Lear, ni le commis Oft comme Yago, ni Lisette comme la confidente de la Reine Cléopâtre ». Il semble qu'aucun de ces griefs n'ait été formulé lors de la représentation au Théâtre des Variétés étrangères. Le drame des conditions défendu par Diderot paraît installé à cette date sur la scène. *Célestine*, du même Richter est moins bien accueillie. Le *Journal de l'Empire* et le *Courrier des spectacles* le traitent de « roman de théâtre » (30). On sent les critiques assez déroutés par « cette prétendue comédie qui peut bien passer pour un drame » (31), ce sujet « compliqué et romantique » (32), cette héroïne, « un de ces phénix qu'on ne trouve que dans les comédies et les romans » (33). A vrai dire, c'est là un mélodrame aux scènes mal liées, qu'il faut élaguer et récrire pour lui asurer un public, ce à quoi l'on s'emploie aussitôt.

En 1806 une comédie en trois actes, intitulée également *Célestine* avait été jouée rue Vieille du Temple, par le Théâtre du Marais; je n'ai pas réussi à savoir s'il s'agissait du même ouvrage.

---

(30) 2 fév.

(31) *Journal de Paris*, 1er fév.

(32) Ibid. Le qualificatif *romantique* appliqué à un sujet est curieux à cette date.

(33) *Courrier des spectacles*, 2 fév.

CHAPITRE VIII

LE THÉATRE ALLEMAND (suite)

Kotzebue

Kotzebue est l'auteur le plus joué au Théâtre des Variétés étrangères. Nous avons vu qu'on lui attribuait même, sans doute pour les faire profiter de sa popularité, des œuvres d'auteurs peu connus. C'est que le succès de *Misanthropie et repentir* hante les directeurs (1). D'autres ouvrages de l'auteur allemand n'ont pas connu le même succès. Boursault en a monté quelques-uns à une période ou l'autre de la vie de son théâtre. D'autres vont être créés au cours des années 1806 et 1807: *L'espiègle et le dormeur, La petite bohémienne;* d'autres enfin, traduits et publiés n'ont pas paru sur une scène. Les Variétés étrangères créent cinq grandes œuvres et quatre petites comédies en un ou deux actes; quand ferme le théâtre, une dixième, en un acte, est en répétition, *Le droit de naufrage ou la méprise d'un avare,* la seule publiée, sans avoir été jouée, dans la collection (2). Il n'y a pas lieu de la regretter; elle est remplie d'invraisemblances, de poncifs, de déclamations. Elle nous intéresse pour une seule raison: publiée dans l'*Almanach des jeux dramatiques pour 1807* (3), on doit admettre qu'elle fut instantanément traduite, preuve parmi d'autres des liens établis entre l'équipe des Variétés étrangères et les auteurs allemands, Kotzebue en particulier (4).

Dans l'ensemble, les pièces de Kotzebue réussissent, à l'exception

---

(1) 27 déc. 1898, Odéon. La pièce avait été reprise par divers théâtres, en particulier par les Variétés nationales et étrangères.

(2) Traduit de *Das Strandrecht.*

(3) *Almanach dramatischer Spiele.*

(4) Peut-être aussi sommes-nous là en présence d'un accord passé entre Kotzebue et ses traducteurs pour assurer la parution simultanée des textes français et allemand.

du *Chat et la rose*, tiré du même *Almanach* (5) et sifflé; l'équivoque des situations traitées avec lourdeur choque le goût plus encore que la morale. La presse est unanime à rappeler au Directeur la nécessité d'un choix dans les œuvres présentées et à mettre en doute « l'infaillibilité de Monsieur Kotzebue » (6). Le *Journal de Paris* stigmatise « la maladresse allemande » et réclame pour « le style un peu raboteux de cet ouvrage... quelques coups de polissoire (sic) », ajoutant: « mais il faut des mains bien françaises pour pareille opération » (7).

Une indication donnée par le traducteur du *Petit cousin* a induit en erreur les érudits, en particulier Thompson. « Quelques scènes d'une comédie en cinq actes de Monsieur Kotzebue intitulée l'*Espiègle*, écrit Bilderbeck, ont fourni à l'auteur l'idée de son *Petit cousin* ». On en a conclu qu'il s'agissait de *Der Wirwarr oder der Muthwillige*, farce en cinq actes, publiée en 1803, traduite sous le titre de *L'Espiègle et le dormeur* (8), et représentée à Paris en 1806. Il n'en est rien; le *Petit cousin* est traduit de *Der Wildfang (Le diable au corps)*, « farce pour la digestion », en trois actes publiée en allemand en 1798. Au troisième acte de la pièce de Kotzebue on trouve, dit Rabany, « une scène qu'on croirait avoir inspiré A. de Musset dans *Il ne faut jurer de rien* si la chose n'était pas improbable car le *Diable au corps* n'a pas été traduit en français à ma connaissance » (9). Rabany a, en effet, ignoré la création par les Variétés étrangères des pièces de Kotzebue et leur publication. Il faut pourtant renoncer à trouver dans *Le petit cousin*, alias *Le diable au corps*, le modèle de la charmante scène nocturne de l'aveu. Bilderbeck a négligé le troisième acte et a tiré sa pièce des deux premiers seulement. Sans doute la suite des péripéties au cours desquelles le jeune écervelé parent de Chérubin, qui poursuit toutes les femmes, prend divers déguisements pour approcher celle qu'il aime, l'enlève et finalement l'épouse, lui a-t-elle paru longue. Supprimer la scène nocturne lui permettait en outre de ramener la pièce à l'unité de lieu. Il a gardé l'argument, quelques épisodes et bon nombre de traits. Mais les déguisements sont plus flatteurs (d'un garçon coiffeur qui se présente à la place de son maître, Bilderbeck a fait un peintre), le dialogue est plus soutenu. Aussi est-on frappé dans l'imitation française du nombre des emprunts — et pour des scènes entières — au *Mariage de Figaro*, aux *Fausses confidences*, au *Malade imaginaire*, emprunts beaucoup moins sensibles dans la pièce allemande du fait de la transposition de registre et des inventions de détail qui la rendent plus drôle, plus vivante et plus naturelle. Telle quelle la comédie plaît; mais on lui reproche un certain manque de liaison entre les divers éléments, reproche que méritait l'original (10).

Le mari hermite a plus de succès. C'est encore une petite pièce

---

(5) *Le Journal de la littérature étrangère*, 8e cahier, 1807, l'annonce, sous le titre *Le mâtou et le rosier*, et le qualifie « d'espèce de farce ».

(6) *Gazette de France*, 17 mai. Toutefois, Duchaussoy, *Journal des Arts...*, 14 mai pense qu'avec quelques corrections la pièce pourrait se tenir.

(7) 14 mai.

(8) *L'espiègle et le dormeur ou Le revenant du château de Beausol*, adaptation due à Dumaniant. Th. de l'Impératrice, 28 juin 1806.

(9) Rabany: *Kotzebue, sa vie, son temps*. Paris, 1893.

(10) *Courrier des spectacles*, 6 avril.

en un acte, vieille d'un an seulement (11). L'original est en alexandrins rimés, la traduction, plus dialoguée, en prose. « On n'a pas demandé le traducteur », dit le *Journal de Paris* (12), mais à la délicatesse du style, il a été facile d'y reconnaître la plume d'une dame aimable dont l'esprit sait prendre tous les tons ». La chose n'est pas pour nous si claire; s'agirait-il de Madame Beaunoir, la traductrice de *Caroline de Rosenthal*, auteur de plusieurs œuvres signées de son mari ? (13).

Ici encore on pouvait évoquer un conte de La Fontaine, tiré des *Cent nouvelles nouvelles: le Mari confesseur*. Mais si la scène principale (celle de la confession tournant à la confusion du confesseur), se retrouve dans la comédie, l'esprit des deux œuvres est absolument différent. Du récit grivois nous passons aux effusions sentimentales et moralisantes.

On ne manque pas de rappeler qu'il existe un *Mari directeur* de Carbon-Flins (14); Kotzebue n'aurait fait que le copier (15). On aurait pu aussi pour le *Mari hermite*, rappeler *L'amant hermite* (16), *La fille hermite* (17), *Les deux hermites* (18), *L'amour hermite* (19) et quantité d'autres hermites qui ont paru sur d'autres théâtres, sans doute du fait d'une mode passagère.

La pièce de Kotzebue, à deux personnages, est à la française, qualité qu'accentue encore la traduction; c'est le principal mérite qu'on lui reconnaisse. Il sera facile, dit le *Journal de Paris* (20) de la « jouer en société comme un joli proverbe de Carmontel » (sic). C'est à peu près l'avis du *Courrier des spectacles; La Gazette de France* est plus réticente; elle la juge, non à tort, chargée d'incidents romanesques et boursoufflée.

La contribution de guerre avait paru, elle aussi, dans l'*Almanach* de 1806. La traduction, anonyme, suit d'assez près le texte, sauf dans une scène de reconnaissance qui a été abrégée. La première moitié, estiment les critiques, exigerait encore la lime et les ciseaux. Toutefois la comédie a plu à cause de « deux belles scènes, un caractère original (celui, sans doute, de l'ouvrier au franc-parler) « brave artisan, plein de droiture et d'âme, véritable homme de la nature »... et une foule de traits comiques » reconnaît le *Journal de Paris* (21) qui fait beaucoup de réserves sur la qualité de la composition.

De la même veine sont *Les deux Klingsberg*, malgré leurs cinq actes. L'idée première en est prise à Andrieux dans *Le vieux fat ou*

---

(11) *Die Beichte* a paru dans l'*Almanach dramatischer Spiele* de 1806.

(12) 12 janvier.

(13) Le sous-titre que donnent à la pièce les journaux: *La Femme par excellence*, ne figure pas dans la publication. *Le Moniteur universel* l'avait annoncée comme *L'hermite supposé*. Sans doute avait-on hésité entre tous ces titres.

(14) ou *Le déménagement du couvent*, Th. National, 25 fév. 1891.

(15) *Gazette de France*, art. signé N - 24 fév. 1807.

(16) Saint-Amand, 26 juin 1802, Variétés nationales et étrangères.

(17) Cuvelier, 1796

(18) Delestre-Poirson, Vaudeville.

(19) Jeunes comédiens, 1806.

(20) 12 janv.

(21) 22 fév.

les deux vieillards. La rivalité amoureuse du père et du fils est un vieux sujet de comédie, mais l'exactitude dans l'observation, dans la peinture des mœurs de la haute société viennoise faisaient dire à Gœthe que Kotzebue avait rencontré là une de ses meilleures inspirations (22). Au Théâtre des Variétés étrangères, certains détails choquent les mœurs et le *Journal de l'Empire* condamne « la crudité de l'observation » (23). On retrouve en outre contre la pièce le grief habituel : les auteurs étrangers ignorent la composition et multiplient à son mépris les intrigues accessoires (24).

Tout autobiographique que fût la donnée première de l'*Epigramme ou les dangers de la satire* (25), la pièce gardait un intérêt général suffisant; elle passe, dit-on, en Allemagne pour un chef-d'œuvre; à Paris, la critique est favorable. On juge « sa conception heureuse, les caractères contrastés avec art, l'intérêt bien gradué » (26); on y trouve « des émotions douces et de la gaieté » (27), de l'esprit même (28). Toutefois ces éloges s'accompagnent de réserves dans les mêmes journaux; si l'on ne relève pas l'excès d'attendrissement qui va jusqu'au larmoyant et qui, aujourd'hui nous semble insupportable, on blâme le trop grand nombre de personnages, une marche un peu lente de scènes insuffisamment liées, des détails trop familiers ou trop crus. L'imitateur avait pourtant pris soin de supprimer deux des personnages épisodiques, de franciser les noms autant qu'il était possible, de faire disparaître « ce qui aux yeux des Français apparaîtrait vulgaire ou trivial » (29). « Ainsi Madame Lowe ne met pas de rouge sur les joues de sa fille en scène, le Docteur Blum ne déclare pas avoir fait sa réputation en soignant le perroquet d'une dame, le choix que fait le capitaine Klinker entre Caroline et Frédérique (Céline dans le texte français) ne se fait pas à la manière puérile de la pièce allemande, etc... ». Le caractère germanique de l'œuvre demeure assez sensible pour que le *Journal de Paris* adjure les spectateurs: «

> « n'oublions pas, disait-il, que c'est le théâtre étranger qu'on veut nous faire connaître; c'est son génie qu'il faut reproduire avec franchise; ses défauts même ont suivant le mot de Montaigne « un air d'étrangeté qui pique et qui réveille ».

Ainsi dès le 5 septembre, c'est-à-dire dans la semaine d'ouverture du théâtre, se trouve formulée l'option nécessaire: adaptation au goût français ou respect de l'originalité étrangère.

Les autres pièces de Kotzebue: *Le mari d'autrefois, L'officier suédois, Les parents,* appelleront les mêmes critiques et les mêmes remarques. *Le mari d'autrefois* a paru en Allemagne en 1805 seule-

---

(22) *Conversations avec Eckermann,* 23 oct. 1823. Deux jours plus tard Gœthe loue la justesse des observations de Kotzebue dans *Les Parents.*

(23) 2 déc.

(24) *Gazette de France,* 8 déc.

(25) C'est à son retour de Vienne à Weimar qu'il avait quittée 18 ans plus tôt, que Kotzebue l'écrit, en amende honorable.

(26) *Journal de Paris,* 5 déc.

(27) ibid.

(28) *Courrier des spectacles,* 8 déc.

(29) Traduit de Thompson, o. c.

ment; les deux autres pièces sont sensiblement antérieures (30). On a gardé comme sous-titre le titre allemand, *Les aiguilles à tricoter;* mais en substituant « *Le mari d'autrefois* » au sous-titre de Kotzebue « *ou le chemin du cœur* » on a déjà faussé le ton de l'œuvre. Comme dans l'*Epigramme,* le traducteur anonyme a francisé les noms, supprimé des scènes qui faisaient hors-d'œuvre et des développements entiers dont le caractère trivial ou sentimental lui semblait ne pouvoir convenir à la scène française; mais sans doute ce travail d'élagage a-t-il été moins bien conduit: « les scènes ont paru courtes et dénuées de liaison; le style n'est pas toujours soigné » (31). A vrai dire, malgré la réputation de la comédie en Allemagne et bien que l'idée maîtresse de la pièce, à savoir que l'indulgence d'un vieux mari à l'égard de sa jeune femme est la meilleure méthode pour gagner son cœur, soit acceptable (ne rappelle-t-elle pas *L'école des maris* ?), l'affabulation, niaise et dénuée de vraisemblance ne permettait guère un meilleur accueil du public. Casimir Delavigne reprendra le sujet dans l'*Ecole des Vieillards* (32).

Quérard attribue à Dorvo la traduction des *Parents* (33). Ce serait donc lui que désigne le *Courrier des spectacles* comme « un homme de lettres connu par ses talents et des succès distingués » (34), encore que ses publications personnelles soient presque toutes postérieures à 1807. Le catalogue Soleinne (35) nomme également Dorvo comme traducteur et sans doute est-ce là l'origine d'une erreur perpétuée par les érudits. La comédie de Dorvo, *Les parents,* en cinq actes, en vers, créée au Théâtre Français de la rue Feydeau où elle échoue complètement, le 25 fructidor an VIII, est très différente de la nôtre. La Chabeaussière qui en a fait à cette date le compte rendu pour *La Décade* n'a dit nullement qu'il s'agît d'une imitation de Kotzebue. Et Duchaussoy (36) donne la pièce des Variétés étrangères comme « arrangée par Monsieur Alexandre Duval » (37); à qui convient d'ailleurs parfaitement le signalement donné par le *Courrier.* Pour le critique du *Journal des Arts,* elle « est calquée sur l'*Habitant de la Guadeloupe...* (38), avec quelques traits du *Glorieux* de Destouches ». Si le critique de la *Gazette de France* partage l'opinion de son collègue sur le démarquage de l'*Habitant de la Guadeloupe,* il est pourtant d'avis que « les détails, l'enchaînement des scènes, les caractères, l'état des personnages n'ont aucun rapport dans les deux pièces » (39). Autrement dit,

---

(30) *L'officier suédois* date de 1795, *Les parents* de 1798.

(31) *Courrier des spectacles,* 19 déc.

(32) 1823.

(33) Les journaux donnent comme sous-titre tantôt *La ville et le village* qui risque de créer une confusion avec la pièce du même nom jouée au Vaudeville en l'an X et due à Raboteau, tantôt *Ainsi va le monde.*

(34) *Courrier des spectacles,* 20 avril.

(35) n° 1442.

(36) *Journal des arts...,* 14 mai.

(37) Rien ne permet de l'assurer.

(38) La pièce de Mercier est un des prototypes du drame bourgeois; tableaux émouvants, tirades moralisantes, exotisme, ont servi abondamment de modèle et de référence.

(39) 1er juin.

Kotzebue a tout au plus emprunté une situation et une idée comique avec quelques lignes de l'intrigue. En fait, la pièce de Mercier hante à tel point les esprits qu'il n'est point de situation attendrissante, de revoir touchant qu'on n'en prétende inspirés.

> « Qui le croirait en France ? (poursuit le critique). Monsieur Mercier l'emporte par la régularité du plan; mais Monsieur Kotzebue a pris sa revanche par le nombre d'acteurs qu'il met en scène. Monsieur Mercier entre tout d'un coup dans son sujet. Monsieur Kotzebue est déjà arrivé à la moitié de son drame avant qu'on soupçonne quel est le véritable nœud, ce qui est bien plus neuf et bien plus savant ».

Ainsi le contempteur des règles, le novateur scandaleux, comparé à un auteur allemand, faisait figure de classique! Ce parallèle, comme ceux qui s'instaurent entre Gemmingen et Diderot ou Goldoni et Diderot montre que l'un au moins des objectifs du Théâtre des Variétés étrangères était atteint: la confrontation entre les œuvres parentes de la France et des pays voisins.

L'officier suédois auquel la presse donne comme sous-titre *Honneur et indigence* (40) est, avec l'*Epigramme*, la pièce de Kotzebue qui réussit le mieux. La traduction en est assez exacte, mais on a pratiqué des coupures nombreuses qui enlèvent à l'ensemble de l'œuvre vigueur et réalité. De légers changements dans le texte en modifient sensiblement le ton (41). Les situations fortement contrastées, la richesse dans l'invention des détails ont obtenu une attention soutenue, mais on sent les critiques troublés; le mélange de situations plaisantes et dramatiques, de caractères admirables et des détails quotidiens de la vie domestique, gêne des spectateurs formés à la séparation des genres. La surabondance d'idées secondaires n'est-elle pas indice de pauvreté d'invention ? On croit lire dans le *Courrier des spectacles* (42) une paraphrase de la préface de *Bérénice* :

> « Les Allemands aiment beaucoup ces sortes de pièces; il faut plus de talent et de génie dramatiques que n'en ont leurs auteurs pour tirer d'un fond simple une suite de situations intéressantes. Quand l'imagination ne fournit point, on a recours aux accessoires, on multiplie les épisodes, on embrouille un peu l'action principale, mais on arrive au dénouement, et c'est là le point essentiel ».

---

(40) Est-ce désir de créer la confusion avec la pièce de Weiss et Patrat: *Honneur et indigence ou Le divorce par amour*, 3 a. en prose, créée le 27 brumaire an XI au Théâtre de la Cité-Variétés ? Les deux intrigues sont absolument différentes.

(41) L'effort du traducteur a surtout tendu à abréger, hausser un peu le ton — en supprimant quelques niaiseries attendrissantes.

(42) 16 fév.

CHAPITRE IX

LE THÉATRE ALLEMAND (suite)

Drame fantastique et Drame historique

Avec Gemmingen, Richter, Kotzebue, on avait vu, dans un milieu bourgeois, les scènes les plus attendrissantes : fille séduite, père outragé, mais qui pardonne, officier pauvre se sacrifiant, réconciliations familiales, divorces évités, adultères pardonnés, enfants naturels recueillis par les victimes de la trahison. Les tirades morales et pathétiques les plus grandiloquentes avaient été prononcées dans un contexte tout quotidien. Avec Söden, les Variétés abordent le fantastique.

Le nom de Söden (1) avait été révélé antérieurement à 1806 en France. Les *Archives littéraires de l'Europe* et le *Journal général de la littérature étrangère* l'avaient mentionné à plusieurs reprises (2). Ce qu'on jouera de lui aux Variétés étrangères, ce ne sont pas les drames historiques, mais les pièces fantastiques à grand spectacle : *L'illuminé ou le nouveau Cagliostro* et *Aurore ou la fille de l'enfer* tous deux dans une traduction anonyme.

On n'en finirait pas d'énumérer les romans ou pièces de théâtre inspirés par Cagliostro. Tantôt l'accent est mis sur son pouvoir de nécromant, tantôt sur ses prétendues attaches à la franc-maçonnerie,

---

(1) Souvent orthographié Saaûden. Au tome II de la collection où figurent trois pièces qui lui sont attribuées, on trouve trois graphies de son nom : Soden, Sôden et Saaûden. Le Comte F.J.H. de Sôden, homme d'Etat brandebourgeois, auteur d'ouvrages estimés en matière de législation et d'économie politique était amateur fervent de théâtre. Non seulement il avait, à ses frais, établi un théâtre à Wurtzbourg, dirigé celui de Bamberg, mais composé un bon nombre de pièces, drames historiques, comédies sérieuses, ouvrages à grand spectacle dans le genre fantastique. On peut supposer que Beaunoir avait eu l'occasion de le rencontrer lors de son voyage en Allemagne.

(2) Le n° de janvier-mars 1804 des *Archives* signale le succès extraordinaire remporté sur le théâtre de Bamberg par sa tragédie *Virginie*, en vers iambiques avec chœurs. En 1802, le *Journal général de la littérature étrangère* signale la publication à Leipzig de son drame *Bianca Capello* (p. 558) ; en 1803, il signale *Aurora* (p. 276).

tantôt sur son exploitation de la crédulité publique. Gœthe lui-même, dans *Le grand Cophte*, met en scène sans le nommer le fameux magicien (3). En 1790, un certain A. de Murville l'avait montré, évoquant les ombres de Molière et La Fontaine dans *Le souper magique ou les deux siècles*, pièce que le public n'avait pas goûtée (4). En 1810, il réapparaîtra dans un opéra-comique de Dupaty et Reverony Saint-Cyr, mêlé à une secte d'illuminés (5). On le verra à maintes autres reprises dans des vaudevilles, mélodrames ou comédies dans la première moitié du siècle. Ce sera l'un des succès de Frederick Lemaître. La pièce jouée en 1807, fait ainsi que le souligne un sous-titre : *Imposture, crédulité, faiblesse*, assister le public à une escroquerie, en quoi elle est assez proche du *Visionnaire* de Schiller et de la comédie de Gœthe. Sa traduction serait due à « un littérateur estimé »; il est bien dommage, ajoute la *Gazette de France* qui donne ce renseignement, qu'il se soit borné à traduire; « n'en déplaise aux grands génies de l'Allemagne, c'est leur rendre un fort mauvais service » (6).

La première représentation avait produit grand effet avec la scène d'évocations; la seconde fut moins heureuse, par la faute d'un machiniste, et le public, au lieu de trembler, s'esclaffa. L'harmonie du spectacle fut rétablie par la suite mais il semble bien que les spectateurs n'aient jamais pris très au sérieux les scènes d'épouvante, ni n'aient été très sensibles à « l'énergie » que décèle le *Journal de Paris* (7) dans la peinture de la fille séduite ou la conception du rôle de l'Imposteur. C'est le spectacle qui l'amuse.

Il en est de même pour *Aurore ou la fille de l'enfer* annoncée comme « pièce à grand spectacle ornée de divers changements, décors et costumes nouveaux ». Une musique d'Arquier l'accompagne (8). Signalant, en 1803, la publication à Berlin de cette *Aurore ou la vengeance* (9), le *Journal général de la littérature étrangère* informait ses lecteurs que « ce drame sert de pendant à *La fille de l'enfer*, du même auteur (Söden), imitation faible du *Diable amoureux* de Cazotte. Dans celui-ci (c'est-à-dire *Aurore*), l'auteur a copié le *Visionnaire* de Schiller ». Il semble qu'il y ait là une confusion; *Aurore* et *La fille de l'enfer* sont un seul et même drame, qu'on peut en effet comparer au *Diable amoureux;* et c'est *Le nouveau Cagliostro* qui ressemble au *Visionnaire* de Schiller.

---

(3) Comédie en 5 a. en prose, 1790.

(4) Th. français, 11 février, imprimée. *Le souper magique*, pièce épisodique à tiroirs, en un acte, est écrite en vers. Elle comporte des chants et un divertissement.

(5) *Cagliostro ou la séduction*, musique de Dourlens et Reicher, op.-com. 3 a. en prose, 27 sept. Barba, 1810.

(6) 24 fév., article signé N.

(7) 6 janv.

(8) Arquier, 1765-1816, venu de Toulouse à Paris en 1790, avait été chef d'orchestre au Théâtre Molière, puis au Théâtre Montansier et en province. Revenu en 1800 au Théâtre des Jeunes Elèves, il était reparti, cette fois à la Nouvelle-Orléans, revenu à Brest en 1804, et à nouveau au Théâtre des Jeunes Elèves. Après la fermeture de notre théâtre, on peut le suivre dans les villes du Midi. Il est l'auteur de nombreuses compositions. On connaît surtout celle qu'il consacre à l'*Hôtellerie de Sarzano*, op. en un acte imité de Goldoni par Desriaux.

(9) *La vengeance* est le sous-titre donné par Sôden.

D'autre part, on prête couramment à Söden (10) un roman, *Aurora ou l'amante mystérieuse,* sombre histoire de franc-maçonnerie, très proche du roman de Cazotte que Duperche prétend avoir traduit de l'allemand. Il ne semble pas vraisemblable que Söden, homme de théâtre et non romancier ait écrit sous le même titre deux ouvrages différents et par le genre et par le contenu (11).

Dans le style allusif de l'époque, la *Gazette de France* informe ses lecteurs que l'*Aurore* des Variétés étrangères est l'ouvrage, en français, de « deux amis accoutumés à des succès ». Le signalement peut s'appliquer à un assez grand nombre d'auteurs travaillant en collaboration.

Boursault a devancé la Porte Saint-Martin, laquelle convoitait, nous apprend la *Gazette de France* cette *Aurore* qui prête aux jeux de mots et qu'on avait annoncée longtemps à l'avance comme une merveille: « une exposition mystérieuse, chaque scène bardée de ces magnifiques sentences qui ne manquent jamais leur effet; une princesse qui n'est pas morte; un grand diable qui parle et qui est philosophe; un amant fidèle à sa maîtresse, même après que cette maîtresse n'est plus; un valet poltron, un autre qui conduit tout, qui tantôt fait le mauvais plaisant et tantôt l'homme d'importance; une corne d'abondance qui verse de l'or, un sot sur un piédestal, dans l'intérieur d'une statue; un commissaire voleur, que la terre engloutit, etc., etc... » (12). Toutes ces « diableries » duraient les trois-quarts de la représentation et l'explication ne venait qu'au dénouement. Mais les auteurs français, s'ils avaient emprunté la fable à Söden et en avaient conservé le merveilleux, les apparitions, les coups de tonnerre, la grotte enchantée (qui semble être celle de Capri) l'avaient plutôt traitée en parodie. Aux effets mystérieux et à l'atmosphère d'épouvante des premières scènes se bornait la ressemblance avec les romans d'Ann Radcliffe; la baudruche était dégonflée au dénouement. Le public n'avait donc pas tort de rire.

Il ne s'agissait nullement on le voit, d'une traduction. De multiples corrections sont d'ailleurs apportées aussitôt après la première; l'action est resserrée, la place faite à la féerie, qui peut seule assurer le succès, accrue; le style trop mélodramatique, ampoulé, sentencieux, entaché de germanismes, revu et corrigé. Sans doute est-ce la dernière version que publie Boursault.

Que la pièce ait quelque mérite littéraire ou dramatique, nul n'oserait l'affirmer. Pourtant le *Journal de Paris,* toujours favorable aux Variétés étrangères, après avoir concédé qu'on pouvait critiquer « l'exposition, le nœud, la conduite et le dénouement » et même la langue, assurait que ces défauts étaient compensés par la bizarrerie du génie, la force de quelques mots satiriques, l'intérêt du mystère et surtout « la fraîcheur, l'élégance et le jeu rapide des décorations » (13). C'est en effet la beauté du spectacle qui rend l'ouvrage remarquable.

---

(10) Cf. Quérard, o. c.

(11) Des doutes sont d'ailleurs émis sur l'origine de l'ouvrage que publie Duperche (*Aurora ou l'amante mystérieuse,* tr. de l'allemand par le cit. D...che, Paris-Ouvrier, an X, 1802). « Il est plus que douteux (trouve-t-on dans la *Décade philosophique,* t. 33) que ce roman soit traduit de l'allemand, et s'il l'était réellement, on pourrait reprocher au traducteur le choix qu'il a fait ».

(12) *Gazette de France,* 9 mars, article signé N.

(13) 27 fév.

Pourtant, il ne connaîtra pas le succès du fameux *Pied de mouton* (14) qu'ambitionnent tous les théâtres de second ordre. Pour le concurrencer, les Jeunes artistes ont créé *Les syrènes* (15); Boursault, lui, a voulu attacher le spectateur par le prestige de la féerie et du pathétique à la fois; mais le ton n'est pas franc, l'œuvre est composite; c'est peut-être pourquoi elle ne connaît qu'un médiocre succès dans un quartier où il semble qu'elle aurait pu réussir.

Plus soutenu était le ton d'*Ernest de Venissen*, drame historique. Cette fois encore il s'agissait d'une fausse révélation; la pièce de Dalberg sous le titre *Walwaïs et Adélaïde*, a été traduite par Friedel et Bonneville dès 1782 (16). Dalberg (17) en a, dit-il, trouvé l'idée « dans un trait de la vie de Gustave-Adolphe conté par le *Journal encyclopédique* et confirmé par Bayle et les journaux anglais » (18). Le pivot de la pièce est faible; il suffirait d'un mot pour tout éclaircir. Comme le fait remarquer Le Harivel dans son étude sur Bonneville (19), les préparations sont insuffisantes; le roi « accorde à Walwaïs son amitié comme s'il lui conférait une charge à la cour » ,et le lecteur ne parvient pas à y croire. Les idées philosophiques exprimées n'étaient pas nouvelles. On s'était plaint du caractère germanique de certaines pièces, comme celles de Söden; *Ernest de Venissen* est trop « à la française », bien que les unités n'y soient pas respectées.

---

(14) de Martainville.

(15) *Les Syrènes ou les sauvages de la montagne d'or*, pièce en 4 a. d'Hapdé.

(16) *Nouveau théâtre allemand*, t. 8.

(17) Wolfgang Heribert von Dalberg, frère du dernier électeur de Mayence, et intendant des théâtres de Mannheim, s'attache à développer le théâtre allemand. Il engage Ifland, fait jouer des pièces de Kotzebue, les *Brigands* de Schiller et compose lui-même des drames, en particulier un *Jules César* d'après Shakespeare. On peut tenir pour assuré que Beaunoir l'a rencontré en Allemagne.

(18) Adresse à M. le Baron de G... (vraisemblablement Gemmingen qui, selon les *Mémoires* d'Ifland assiste à l'ouverture du théâtre de Mannheim); citée en tête de la traduction.

(19) *Nicolas de Bonneville*, 1923.

CHAPITRE X

LE THÉATRE ALLEMAND (suite)

Schiller

Enfin, c'est, quelques jours avant la fermeture du théâtre, le drame de Schiller.

Kabale und Liebe a déjà été traduit et créé à Paris. (Il l'avait été en allemand à Strasbourg en novembre 1785 pour une seule représentation). Monsieur Eggli retrace l'histoire des diverses tentatives faites pour introduire en France l'œuvre du poète allemand (1). Le citoyen Gamas ayant imité *L'amour et l'ambition* d'Ifland une protestation signé F. G. avait paru dans le *Courrier des spectacles* (2). Le signataire de celle-ci ayant cru qu'il s'agissait de *Kabale und Liebe* faisait savoir que lui-même en avait donné une imitation sous le titre *Ferdinand de Walter ou l'amour et l'ambition* (3). Puis ç'avait été l'entreprise de Lamartelière (4); sa traduction, sous le titre *La Favorite* (le titre seul montre combien le centre d'intérêt du drame avait été déplacé), devait être jouée au Théâtre Français de la République, ainsi que l'annonçaient les journaux (5); elle fut interdite pour raisons politiques; Lamartelière la publie en 1799 (6) et la pièce est créée le 15 janvier 1801, sous le titre *L'amour et l'intrigue*. C'est un échec complet et elle ne sera jamais reprise. On peut se convaincre, à la lecture des comptes rendus des journaux (7) que, contrairement à ce que semble

---

(1) *Schiller et le romantisme français*, Paris 1928, I, p. 237.
(2) Cité par M. Eggli.
(3) Drame en cinq actes en prose, non représenté.
(4) Pseudonyme de l'Alsacien Schwindenhammer.
(5) *Année théâtrale*, 1801, p. 145.
(6) Cf. supra, ch. I, n. 22.
(7) *Décade philosophique*, 10 pluviôse an IX; *Débats*, 27 niv.; *Journal de Paris*, 27 niv.; *Mercure de France*, 1er pluv.

croire Goizet (8), la pièce jouée diffère sensiblement de la traduction publiée.

Au Théâtre des Variétés étrangères, le titre choisi est *Louise et Ferdinand;* l'adaptateur n'est pas nommé et son adaptation n'a pas été publiée. *Le Courrier de l'Europe* qui l'annonce en donne l'analyse, et son chroniqueur, Salgues, lui consacre deux articles (9). L'œuvre ne lui paraît pas mériter les éloges éclatants que lui décernent les compatriotes de Schiller « nous avons aux théâtres des Boulevards beaucoup de pièces d'un mérite égal... Schiller eût été parmi nous un rival distingué de MM. Caigniez, Mercier et Guilbert-Pixérécourt ». Comme beaucoup de ses contemporains quand il s'agit de Shakespeare ou des Allemands, Salgues est frappé par l'action et le pathétique. Toutefois il loue la valeur philosophique et morale. Il admire plus encore

> « l'art avec lequel le poète a tiré de ce sujet des situations fortes, pathétiques et extrêmement touchantes. La scène où Ferdinand soupçonne la vertu de Louise, où cette pauvre fille paraît comme pétrifiée de douleur, fait venir des larmes à tout l'auditoire. C'est dans ce genre que les poètes allemands excellent réellement. Ils peignent avec vérité et énergie » (10).

Salgues pense même que le « triomphe » qui s'annonce doit consoler le Directeur de la fermeture prochaine de son théâtre.

Aucun autre compte rendu, aucune autre critique ne paraissent dans les autres journaux, peu curieux sans doute d'un spectacle monté pour quelques soirées. Par contre, le *Journal de Paris*, ordinairement si bienveillant à l'égard des Variétés étrangères publie une lettre de protestation d'un Allemand, qui signe Germanicus (11)

> « On vient de donner une pièce intitulée *Louise et Ferdinand*, comédie en trois actes, de Schiller. J'y ai couru croyant que c'était une œuvre posthume trouvée dans le portefeuille de ce grand poète; mais jugez de mon désappointement! A force d'attention, j'ai démêlé que cette « comédie » était fabriquée avec la célèbre tragédie de Schiller *Kabale und Liebe*... Tout y est interverti, dénaturé, falsifié, et le dénouement, véritablement terrible, remplacé par un morceau de papier que tous les personnages se passent les uns aux autres.
>
> Et cette rhapsodie porte le nom de Schiller! et c'est d'après cette injuste calomnie faite à sa mémoire que des journaux français se sont cru fondés à ranger ce vigoureux génie parmi les mélodramistes de vos boulevards (12). Que diriez-vous, Messieurs, d'un Allemand qui mutilerait et dépècerait ainsi une *tragédie* de Corneille et intitulerait effrontément son monstrueux hachis: *comédie* de Corneille ? ».

De même, un autre Allemand avait-il reproché à Lamartelière d'avoir ôté de *Kabale und Liebe* tout ce qui en fait l'intérêt ? (13).

Sans doute le mystérieux Germanicus avait-il raison; Chateaubriand, lui, « suait de confusion » en voyant sur un théâtre du Boulevard une adaptation d'Atala et « sa sauvagesse, coiffée de plumes de coq

---

(8) *Dictionnaire universel du théâtre en France et du théâtre français à l'étranger*, Paris, 1867.

(9) 7 et 12-13 août. Salgues est l'éditeur de La Harpe et Grimm.

(10) 13 août.

(11) 14 août.

(12) Allusion à l'article de Salgues, précédemment cité.

(13) *Courrier des spectacles*, 20 niv. an IX, sous la signature C.A.S.G.

qui parlait de *L'âme de la solitude* à un sauvage de son espèce » (14). Le travestissement des œuvres était courant sur les théâtres du Boulevard; mais les Variétés étrangères prétendaient à l'exactitude. Faire de la favorite du prince une femme de qualité parfaitement honorable, faire épouser au noble fils du ministre prévaricateur et criminel la petite bourgeoise dont il est épris et punir par le prince les méchants confondus, alors que dans le drame de Schiller les méchants mènent leurs sombres intrigues jusqu'à l'ultime minute, jetant le soupçon dans l'âme du héros, si bien qu'il empoisonne celle qu'il croit infidèle, et détrompé s'empoisonne lui-même, c'était trahir le poète (15). Moins toutefois que ne l'avait fait Lamartelière dans la version représentée (16). Et, le compte rendu de Salgues le prouve, l'adaptation des Variétés étrangères avait réussi à garder certains aspects de la tragédie bourgeoise: la donnée initiale, la lutte contre les préjugés du sang et de la fortune, le contraste violent des caractères et des situations, l'amour seule raison de vivre des héros et source de toute noblesse. D'autre part, certains traits de l'ouvrage allemand ne pouvaient passer en français; le souvenir de *Candide* et du château du baron de Thunder-ten-Tronck n'était pas si effacé qu'on pût sans faire sourire évoquer le cérémonial de la petite cour du prince et les prétentions du conseiller. Il est difficile de défendre, quelque admiration qu'on ait pour Schiller, les invraisemblances de l'action, ses noires machinations, la convention dans la psychologie. Il faudra, en France, attendre Hugo pour voir réhabilitée, sans qu'elle en soit d'ailleurs plus vraisemblable, la courtisane au grand cœur. Le prestige de la poésie ôté, *Kabale und Liebe* ne paraît guère pouvoir réussir sur une scène; de fait, cette pièce ne sera jamais jouée en France que comme un mélodrame. Il en est créé au moins quatre imitations de 1827 à 1847 dont la dernière, due à A. Dumas est la plus célèbre (17). En 1857, une nouvelle version est jouée à l'Odéon (18), au moment même où est monté à Paris l'opéra de Verdi créé en Italie trois ans plus tôt (19). En 1862 et 1863, la petite troupe allemande qui, avec Ida Bruning joue salle Beethoven, en donne quelques représentations (20). Je ne crois pas que depuis cette date la pièce ait été jouée à Paris, que ce soit en français ou en allemand.

---

(14) *Mémoires d'Outre-Tombe*, deuxième partie, livre premier.

(15) Sans doute l'adaptateur avait-il voulu éviter avec le personnage de la favorite le reproche fait à Lamartelière. Le public, notait le critique des *Débats* (27 niv. an IX), n'avait pas goûté « dans cette femme galante cet étalage de vertu et de bienfaisance ».

(16) Dans l'adaptation de Lamartelière un passé commun liait le Président père de Ferdinand et le musicien père de Louise. Le second, en réalité comte, avait été ruiné par le premier. Ferdinand en possession de papiers compromettants pour son propre père avait tenté une sorte de chantage; mais son père, après avoir fait mine de céder pour rentrer en possession des papiers, revenait à sa rigueur première jusqu'au moment où démasqué par la favorite il était disgrâcié, tenu de restituer et consentait au mariage.

(17) Le 10 déc. 1825, à la Porte Saint-Martin, *La fille du musicien*, mélodrame dans l'adaptation de Ferrière, avec Dorval; le 21 février 1826 à l'Odéon, sous le titre *Amour et intrigue*, com. en 5 a. en vers, adapt. de Vailly avec Anaïs; le 1er avril 1826, à la Comédie française dans l'adaptation de la Ville de Mirmont avec Mademoiselle Mars; le 11 juin 1847, au Théâtre historique, dans l'adaptation libre d'Alexandre Dumas.

(18) Le 10 septembre, pour la réouverture de l'Odéon, dans une adaptation en vers de Raoul Bravard.

(19) Déc. 1852, opéra en 3 a.

(20) Nous avons consacré à ce petit théâtre allemand une brève étude, *Le « Deutschers Theater » à Paris*, *Études germaniques*, oct.-déc. 1949.

Le jugement que formule Jules Janin à l'occasion des représentations de 1857 est bien plus sévère encore que celui de Salgues. « D'où vient cependant (se demande-t-il) cette rage à traduire un drame assez vulgaire, odieux, brutal, enfantin, écrit en prose boursoufflée et qui n'annonce guère *Guillaume Tell, Don Carlos* ni... *Marie Stuart*.. » (21).

Pas plus que pour le théâtre anglais et pour la même raison les promesses du programme de 1806 n'ont été tenues à l'égard du théâtre allemand. L'alléchante annonce de la nouveauté qu'était le *Docteur Luther* (22) n'a pas été suivie d'effet; il faudra attendre Marie Dumas et ses Matinées caractéristiques pour le voir représenté (23). Certes ni Lessing, ni Klopstock, ni Gœthe, ni Schiller autrement que par son drame le plus contestable n'ont été révélés au public parisien; et pourtant ils avaient déjà été traduits. Mais à part Kotzebue, pour lequel on est généralement sévère, et bien entendu Schiller, aucun des auteurs de notre petit théâtre n'est même nommé dans les histoires de la littérature allemande écrites pour un grand public. Est-ce à dire que nous devions condamner les Variétés étrangères pour le choix qu'elles ont fait ? Je ne le pense pas, non seulement parce que l'optique de la scène n'est pas tout à fait celle du lecteur (ainsi l'actrice Pauline Savary dans l'article qu'elle leur consacre loue-t-elle les Variétés étrangères d'avoir révélé Kotzebue auteur comique) (24) mais aussi parce qu'il est difficile de juger de la qualité d'auteurs contemporains et que les erreurs de jugement faites par Boursault et son équipe le furent par des hommes plus avertis. Friedel et Bonneville avaient jugé Dalberg, Richter, Gemmingen dignes d'être traduits; le *Journal général de la littérature étrangère* avait consacré une mention élogieuse à Steigenstech et Söden (25), les *Archives littéraires* à Hutt (26) Jünger, d'après l'*Allgemeine deutsche Biografie* aurait été à diverses reprises traduit en français, et d'ailleurs, poète attitré de la cour de Vienne, il a eu son heure de célébrité. Dalberg est un personnage important dans le monde du théâtre (27), Kotzebue également. Beaunoir et peut-être quelque autre collaborateur des Variétés étrangères se sont trouvés en relations avec eux lors d'un exil volontaire ou imposé. Il est fâcheux certes qu'ils n'aient pas eu plus de discernement, mais le pouvaient-ils ? Les *Archives littéraires* elles-mêmes, très élogieuses à l'égard d'un Klopstock ou d'un Lessing sont assez réticentes quand il s'agit de Gœthe ou de Schiller. En 1805, elles insèrent bien un article nécrologique consacré pour une bonne part à son œuvre dramatique par un compa-

---

(21) *Débats*, 22 sept. 1857.

(22) Cf. Lettre du 30 juin, Appendice I. *Les Archives littéraires*, t. XI, p. XXXIII, août 1806, consacraient un long commentaire à la représentation qui en avait été donnée à Berlin. En France, la pièce reçue au Théâtre français en 1829 fut interdite par la censure parce qu'elle traitait de Luther.

(23) nov. 1879, adapt. de Léon Halévy.

(24) *Le Théâtre des Variétés étrangères à Paris, en* 1807, *Revue d'art dramatique*, 1895, p. 502. Parlant de *L'épigramme, Les deux Klingsberg, L'officier suédois* et *Les Parents*, elle écrit : ces quatre pièces sont remarquables par le mouvement et la gaieté non moins que par la vérité et la force des caractères.

(25) Cf. supra, 2e partie, ch. VIII, n. 2 et ch. IX, n. 2.

(26) Cf. supra, p. 260.

(27) Cf. supra, 2e partie, ch. IX, n. 17.

triote du poète (28); mais les commentaires autour dudit article des rédacteurs attitrés de la revue, bienveillants tant qu'il s'agit de l'œuvre lyrique du poète allemand, sont acerbes à l'encontre du dramaturge. Le critique allemand ayant écrit de la production si diverse de Schiller: « on pourrait dire que ce sont autant d'expériences qu'il a risquées et qu'il a voulu faire prendre à son art toutes les formes possibles », le commentateur des *Archives* remarque ironiquement:

> « rien n'est plus vrai; Schiller a essayé de toutes les formes dramatiques, excepté d'une seule: de celle qui est adoptée en France et qui n'est, à proprement parler, que la forme grecque, mais avec toutes les modifications qui ont été suggérées, non par des raisonnements a priori et par une théorie de l'*aesthétique*, mais par la différence des temps et des lieux, par l'expérience. Si par hasard, cette forme, modifiée encore selon les lieux était la meilleure pour toutes les nations modernes, que faudrait-il penser de toutes les expériences tentées par Schiller ? » (29).

Tant, en 1805, on est encore persuadé, même dans les milieux les plus ouverts à l'étranger, de la supériorité française dans le domaine dramatique! Tout au plus accorde-t-on que les drames de Schiller et de Gœthe peuvent toucher à la lecture (30); on ne veut pas envisager la représentation et cela malgré le succès de certains d'entre eux (31). Ainsi, hargneuse ou incompréhensive, la critique familiarisait pourtant le public avec le nom de Schiller que l'Assemblée législative appelait le « sieur Gilles, publiciste allemand » en lui conférant la citoyenneté, et avec les titres de ses ouvrages, *Wallenstein*, *Guillaume Tell* ou la *Pucelle d'Orléans*.

A ces œuvres allemandes avaient été adjoints *Les libellistes* de Beaunoir, sous le prétexte qu'ils avaient été créés d'abord en allemand sur le théâtre de Berlin en 1797, ainsi qu'un avertissement, dans la collection où la pièce est publiée, en informe le lecteur. Erreur prétend Quérard, « cette pièce est vraiment traduite d'Ifland », comme le bruit en a couru (32). Mais Quérard se trompe je crois. On ne voit pas pourquoi Beaunoir aurait nié qu'elle fût étrangère, puisque c'était la condition de sa représentation sur le théâtre de Boursault. Dès avant son retour en France, il avait tenté d'en obtenir la représentation à Paris, et nulle part il ne la donne comme traduite, ce qui, je le reconnais, n'est pas une preuve irrécusable (33). La supposant française, comme les spectateurs, nous ne l'étudierons pas ici.

---

(28) J'aime à penser que ce pouvait être le Germanicus qui se déchaînera contre l'adaptation infidèle de *Kabale und Liebe*.

(29) Cité par Roland Mortier, pp. 110-111.

(30) *Archives*, t. III, p. XIII, juillet 1804, article de Vanderbourg.

(31) Par ex. celui de *Robert, chef de brigands*, créé le 10 mars 1792 au Théâtre du Marais, dans l'adaptation de Lamartelière et maintes fois repris au cours de la Révolution.

(32) Quérard, *La France littéraire*. « M. Mahul dans son *Annuaire nécrologique* (année 1823), assure que Beaunoir donne cette pièce comme une traduction afin de pouvoir la faire jouer sur le théâtre étranger, salle Molière; c'est une erreur; cette pièce est vraiment traduite d'Ifland ». Dans le catalogue Soleinne on trouve (n° 2250): *Les libellistes*, dr. « imité de l'allemand d'Ifland », 1807.

(33) Cf. B. N. Ms français, n° 3036 une série de lettres d'un certain Evrard qui se charge pour Beaunoir de présenter diverses pièces, en particulier les *Libellistes* à la censure et aux directeurs de théâtre.

Le 13 août 1807, le Théâtre des Variétés étrangères ferme ses portes, conformément au décret. Nous avons dit le sort ultérieur du directeur de la salle. Que deviennent les acteurs et les œuvres ?

On revoit la plupart des acteurs dans les théâtres maintenus: au Théâtre de l'Impératrice, Rosambeau, Cammaille, Grandville, Henry, Leborne, Ménétrier, Thénard et Mesdames S. Charles et d'Acosta. Dans le compte rendu qu'il donne des *Amours de Bayard* (34) où se sont retrouvés Rosambeau, Cammaille, Thénard et Dacosta, le chroniqueur de l'*Opinion du parterre* les qualifie d' « acteurs extrêmement faibles » (35). Aux Variétés, Mesdames Aldegonde et Duval et l'acteur Blondin; à l'Ambigu Frénoy, à la Gaieté Frédéric. Quelques-uns vont en province ou à l'étranger, Madame Duret à Nantes, Madame Dorsan à Bruxelles. D'autres ont semble-t-il disparu, soit qu'ils aient abandonné la profession ou s'y soient tellement peu distingués qu'aucun annuaire ne les mentionne.

Tout comme les artistes, une bonne partie des œuvres s'inscrit au programme du Théâtre de l'Impératrice: *L'épigramme* (36), *La famille des badauds de Londres* (37), *L'hôtelier de Milan* (38) (qui passe ensuite à l'Ambigu) (39), *Le mari hermite* (40), *Le créancier* (41), *Les valets menteurs* (sic) (42), *La cloison* dans laquelle débute Rosambeau n'est pas la pièce de Calderon imitée par Dumaniant; c'est une reprise de la comédie de Belin de la Liborlière, jadis créée au Théâtre Louvois (43), et qui n'a rien de commun avec la nôtre.

Il est à peu près certain que sous le camouflage des titres nouveaux nous n'avons pas su dépister tous les emprunts faits au Théâtre des Variétés étrangères. En tout cas, l'on peut conclure du passage qui se fait des acteurs et des œuvres sur d'autres scènes, après la fermeture du théâtre de Boursault que ce théâtre était d'un bon niveau moyen. Et n'est-ce pas une fois de plus la preuve que l'époque est aussi pauvre d'acteurs que de pièces ?

---

(34) 15 juin 1808, pour l'inauguration de l'Odéon du Faubourg Saint-Germain, nouveau nom du Théâtre de l'Impératrice, rebâti après incendie.

(35) 1808.

(36) 16 oct. 1809. Le 17 fév. 1823 la pièce est reprise à la Porte Saint-Martin, cette fois en 2 a. dans un arrangement nouveau de Carion Nisas fils et Sauvage, sous le titre de *Valérien*.

(37) 20 janv. 1808.

(38) 25 janv. 1808.

(39) 13 janv. 1819.

(40) 23 nov. 1809.

(41) 11 juin 1810.

(42) 10 fév. 1808.

(43) 22 germ. an XI.

CONCLUSION

A maintes reprises, au cours de cette étude, nous avons eu l'occasion de remarquer que les auteurs joués au Théâtre des Variétés étrangères étaient déjà connus en France soit que des publications comme la *Décade philosophique*, le *Journal étranger*, les *Archives littéraires de l'Europe*, leur aient consacré des études, soit que leurs pièces aient déjà été traduites ou même parfois jouées à Paris; et nous avons dû admettre que le répertoire n'était pas toujours de premier ordre. On peut donc se demander où réside l'intérêt de l'entreprise.

Plus que de la qualité des œuvres présentées, il vient, me semble-t-il, des problèmes que soulève cette prospection systématique des théâtres étrangers. A mi-chemin entre les contempteurs de la dramaturgie classique qu'avaient été Diderot, Sébastien Mercier, Restif de la Bretonne, Beaumarchais (1) et la *Préface de Cromwell*, le Théâtre des Variétés étrangères contribua, par les discussions que soulevèrent ses représentations, à l'élaboration d'un nouvel art dramatique.

Tout d'abord il semble très contestable à bon nombre de critiques en 1807 qu'on puisse attendre de l'étranger un enrichissement. La supériorité du théâtre français est un dogme. Continuent de l'affirmer même ceux qui déplorent sa sclérose, sa pauvreté d'invention, son manque de vigueur dans l'action et dans la peinture des caractères ou des mœurs. Une bonne part de l'hostilité à l'égard du théâtre allemand s'explique par les éloges outrés que lui ont décernés des auteurs comme Mercier, et la comparaison injurieuse qu'il en ont faite avec la production nationale; Schiller, comme Shakespeare, et pour les mêmes raisons, paraît menacer le génie dramatique; circonstance aggravante, il a prononcé à l'égard de notre théâtre des jugements infâmants qu'on ne manque pas de rappeler (2). Certes, l'attitude

---

(1) Diderot, *Entretien sur le Fils naturel. Dorval et moi*, 1757, *De la poésie dramatique*, 1758. Sébastien Mercier, *Traité du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, 1773. Restif de la Bretonne, *Le mimographe ou Idées d'une honnête femme pour la Réformation du théâtre national*. Beaumarchais, *Eugénie*, avec un *Essai sur le genre dramatique sérieux*, 1767.

(2) *L'épître à Gœthe*, dans laquelle Schiller se montre très sévère à l'égard de l'art classique français avait été révélée par Sévélinges en 1802, en appendice à sa traduction de *Wilhelm Meister*.

peut sembler ridicule, d'autant plus que chez certains elle conduit à un dénigrement systématique de l'étranger, à un éloge outrecuidant de qualités prétendues innées. Elle s'accompagne, chez d'autres, d'un souci respectable de préserver des valeurs fragiles: le goût, le souci de la mesure et de la composition. Représenter des œuvres étrangères irrégulières, négligées dans leur composition et dans leur style, c'est non seulement choquer le goût des spectateurs, mais le pervertir et pervertir celui des écrivains de théâtre (3).

> « L'habitude de voir des représentations germaniques et britanniques portera la plus dangereuse atteinte au goût »

assure Duchaussoy (4).

Que l'air étranger plaise et stimule, Montaigne l'a dit et l'on ne se fait pas faute de le rappeler. Mais c'est aussi le fait d'un palais blasé que d'avoir besoin de stimulant; ainsi après avoir imité l'Espagne et l'Italie, on en est venu à l'Angleterre et l'Allemagne,

> « ces deux théâtres ont corrompu le nôtre...; c'est le Nord qui nous a blasés par l'abus des liqueurs fortes et d'un pathétique trop violent pour nos mœurs et notre caractère; nous voulons, dans la comédie surtout, des intrigues plus vives, des caractères plus singuliers, des bizarreries propres à nous réveiller » (5).

Ainsi en est-on venu au mélodrame; à l'annonce d'*Aurore*, le chroniqueur de la *Gazette de France* constate mélancoliquement que

> « comme les ouvrages qui blessent le plus les convenances et le bon sens sont précisément ceux qui excitent souvent le plus de curiosité, il serait très possible qu'*Aurore* eût de la vogue dans son quartier » (6).

Qu'on trouve ça et là, dans les ouvrages étrangers, quelques bonnes scènes, même les plus irréductibles adversaires des Variétés étrangères, telle la *Décade*, en tombent d'accord (7), mais ce sont là « paillettes d'or dans un fumier » comme le disait Voltaire de Shakespeare; ce qu'il y a d'intéressant a déjà été exploré. Que pourraient d'ailleurs nous offrir les théâtres des autres pays qui ne vînt du nôtre et n'ait été pillé dans nos auteurs ? (8). On se plaît à relever de prétendus ou réels larcins. Pour les besoins de la cause, Beaunoir lui-même, dans l'avertissement à ses *Libellistes* raconte la mésaventure qui lui est arrivée en Allemagne et comment il a dû prouver à Ifland qu'une pièce,

---

(3) On trouve dans la *Gazette de France* du 9 mars: « Gardons notre sévérité pour le théâtre national. Il nous importe que nos auteurs ne le fassent pas descendre du premier rang que cent cinquante ans de succès lui ont mérité. Permis aux Allemands et même aux Anglais d'être impunément immoraux et absurdes sur le leur ». Le Pan dans le *Courrier des spectacles* du 30 novembre exprime la même crainte.

(4) *Journal des Arts*, 28 janvier 1807.

(5) *Journal de l'Empire*, 2 déc. 1806.

(6) 9 mars, article signé N.

(7) oct.-déc. 1806.

(8) La *Décade* revient sans cesse sur ce point. Même affirmation dans la *Gazette de France*, art. signé N., 24 février. Plus raisonnable, le *Journal de l'Empire* du 23 juillet assure que si l'on se trouve aux Variétés étrangères « en pays de connaissance », c'est que nous avons pris aux étrangers ce qu'ils avaient de bon comme « ils ont pillé nos meilleurs effets ».

connue de celui-ci pour traduite de l'anglais, n'était autre qu'un de ses ouvrages qu'un Anglais lui avait dérobé. Il semble, à lire les déclarations de Boursault, que les auteurs français pratiquaient eux aussi le démarquage des œuvres étrangères. Dans leur cas, argumente subtilement Duchaussoy, ce n'est pas larcin, mais création véritable; et avec une magnifique inconscience, il s'indigne à la pensée que pourraient être divulguées les sources où ils puisaient (9).

Que l'on traduise en vue d'une publication, nul n'y objecte; la position des lettrés est restée sur ce point la même qu'à la fin du dix-huitième siècle, peut-être même est-elle encore plus assurée. La *Décade* qui, à propos de la traduction de Schiller par Lamartelière déclarait :

> « il serait très fâcheux que nos jeunes auteurs prissent Schiller pour modèle... mais il est très bon qu'ils le lisent » (10),

et qui ne cesse de s'élever contre la représentation de traductions admet pourtant, lors de la création de *Médée* qu'on doit savoir gré aux Variétés étrangères de

> « nous transmettre les pièces que ne liraient peut-être pas une foule de paresseux et dont la représentation leur fait au moins connaître l'existence » (11).

Une fois admise la représentation, doit-on traduire avec exactitude ou imiter librement ? En fait, on a toujours joué des imitations avouées ou non, soit en vertu de la théorie classique de l'invention selon laquelle celle-ci ne consiste pas dans la matière, soit qu'on ait jugé ne pas devoir présenter au spectateur des détails susceptibles de choquer son goût ou déroutants pour ses habitudes mentales, dans une forme vicieuse.

> « Je persiste à croire, écrit La Chabeaussière (12), que si les traductions fidelles (sic) sont bonnes à produire par la voie de l'impression, il ne faut donner au théâtre que des imitations, car, du moment où l'on sent le besoin de n'être pas exactement fidèle à son original (et pas un instant le critique n'imagine qu'il en puisse être autrement), il faut entièrement adapter ce qu'on emprunte aux formes régulières de nos compositions, au goût de nos spectateurs, aux convenances de l'art et aux habitudes nationales ».

Boursault assurant dans sa déclaration qu'on aurait soin de retrancher des ouvrages proposés au public

---

(9) *Journal des Arts...*, 28 janv. 1807. « Pour nous initier dans les secrets d'un genre bizarre, opposé au goût national, on se plaît à priver les hommes qui travaillent d'une ressource qui eût tourné au profit de l'art ». Par crainte d'être accusés de plagiat, les auteurs n'oseront plus puiser dans « le chaos informe » des productions étrangères et comme Virgile « cherchait les perles dans le fumier d'Ennius », faire passer les beautés qui peuvent s'y trouver « dans une action régulière et bien conduite », ce qui est proprement créer.

(10) 20 prairial an VIII.

(11) 1807, deuxième trimestre. *Le Courrier de l'Europe et des spectacles* du 3 août reconnaît de même que « l'esprit est paresseux. (qu') on aime mieux un spectacle qu'une lecture et (que) le plaisir est en effet beaucoup plus vif ».

(12) *Décade philosophique*, 2e trimestre 1807. Le critique vient de parler de *Médée*. Il fait la même remarque pour l'*Ecole de la médisance*, ibid.

« les traits hazardeux qui pourraient alarmer la délicatesse des spectateurs ou la pudeur d'un sexe que l'on doit toujours respecter »,

ne voulait avoir égard qu'à la tenue morale, au bon ton des pièces qu'il présentait. (On a vu, à propos des *Folles raisonnables*, qu'il lui était arrivé au moins une fois de passer outre à ce scrupule). Ni la couleur locale, ni la forme des œuvres, quelque irrégulière qu'elle pût être, ne devaient être altérés. L'audace était grande, elle n'était pas inouïe puisqu'avaient déjà été portées à la scène des traductions dont leur auteur, Bonneville, garantissait la rigoureuse exactitude (13). L'expérience avait mal réussi, et, en 1806, le *Courrier des spectacles* ne manquait pas de rappeler cette « entreprise hasardeuse » (14). Disons tout de suite que le problème ne sera pas résolu avec les Variétés étrangères: on le verra réapparaître tout au long du dix-neuvième siècle, surtout à propos des pièces de Shakespeare (15). En fait, Boursault sera obligé de composer et lui-même d'ailleurs n'avait pas sur le chapitre toute l'exigence qu'on pourrait lui supposer d'après ses déclarations. Souvent, nous l'avons vu, les prétendues traductions étaient de vieilles imitations selon l'ancienne formule. Parfois aussi, la considération du succès amena des modifications d'une représentation à l'autre. Pour les *Folles raisonnables*, le scandale contraignit la direction à modifier complètement la pièce.

Hostile dès le début de l'entreprise, La Chabeaussière, dans la *Décade*, prend un malin plaisir à relever les manquements de Boursault à ses promesses d'exactitude. L'arrangement de l'*Epigramme* lui est « une preuve de l'impossibilité de conserver à ce théâtre sa primitive destination » (16). Boursault s'étant sans doute élevé contre ses allégations et les sinistres pronostics faits à l'égard de son théâtre, il rétorque triomphalement, lors de la création d'*Aurore*; « toutes les pièces étrangères qu'on y donne sont à présent dénaturées, falsifiées, arrangées, en un mot beaucoup plus arrangées que traduites; donc on ne pense pas qu'elles puissent réussir dans leur forme primitive; donc le génie dramatique des meilleurs auteurs d'Allemagne et d'Angleterre n'a pas encore atteint le degré de perfection qui convient pour plaire à des Français, accoutumés aux productions régulières des Corneille, des Racine, des Molière, des Voltaire et de tous leurs successeurs » (17). La preuve en est pour lui qu'aucun de ces traducteurs n'oserait proposer son ouvrage au Théâtre Français.

Le critique de la *Gazette de France* se défend d'avoir aucune opinion préconçue. Le 24 février, alors que déjà seize ouvrages ont été créés,

---

(13) *Nouveau théâtre allemand*, t. XII, p. 3. « Dans toutes nos traductions, nous avons été scrupuleusement fidèles: autant qu'on pouvait l'être dans une langue qui n'a pas l'audace vigoureuse des langues du Nord, dont la discordante harmonie annonce les orages des grandes passions. Nous n'avons rien supprimé, rien altéré. Que dirait-on d'un peintre qui aurait promis un tableau véritable du costume d'un peuple étranger, et qui n'ayant pas osé représenter des hommes à la tête rasée comme les Chinois par exemple, leur aurait mis une perruque à l'européenne ? ».

(14) 30 nov. 1806.

(15) Sur le débat traduction-adaptation à l'époque romantique, cf. Guy Michaud et Ph. Van Tieghem, *Le romantisme*, p. 11.

(16) oct.-déc. 1806.

(17) Premier trimestre 1807.

il écrit: « ces seize ouvrages, si rapidement montés méritent-ils que l'on prenne la peine de les aller voir ? Les auteurs espagnols, anglais et allemands valent-ils mieux que les nôtres ? Observent-ils mieux que nous les hommes et ce qui se passe dans le monde ? Connaissent-ils mieux enfin l'art d'émouvoir, de peindre le ridicule ou d'exciter le rire ? Voilà les questions véritablement importantes; et tout bon Français que je suis, je rendrai justice à mes rivaux avec toute la franchise dont je me sens capable, s'ils m'en fournissent l'occasion » (18). L'attitude est exceptionnellement équitable, mais on n'échappe pas à ses habitudes d'esprit et le même critique applaudit aux efforts faits pour adapter à nos mœurs les pièces étrangères et pour les « régler »; il en est de même pour le chroniqueur du *Courrier des spectacles* (19). Le *Journal de Paris*, organe du « parti allemand » déplore qu'en voulant réformer, il arrive qu'on affaiblisse l'effet d'une pièce dans laquelle, s'il s'agit d'une œuvre allemande, des détails un peu longs et peut-être fastidieux servaient de préparation (20). Le *Journal de l'Empire* saisit très justement le dilemme: « le Théâtre des Variétés étrangères est fort embarrassé. Le public réprouve ce qui choque les mœurs françaises et en même temps il trouve les pièces insipides quand on leur a ôté leur physionomie étrangère » (21).

Avec, sans doute, plus de prudence que de conviction, les défenseurs mêmes du Théâtre des Variétés étrangères affirment la supériorité du théâtre français. Que pourrait-il craindre de pareille confrontation qui ne peut tourner qu'à sa gloire et à celle de la nation dont on ne pourra manquer de sentir la supériorité sur le plan de l'art et celui de la morale ? car l'argument moral est sans cesse invoqué. On était allé, nous l'avons dit, vers la littérature et particulièrement la littérature dramatique allemande, à la fin du dix-huitième siècle, comme vers un modèle de vertu; après examen, on n'est plus si sûr ni d'y trouver les leçons qu'on cherchait, ni, après tout, de devoir en prendre à l'étranger. « C'est déjà un avantage, écrit Le Pan, que de pouvoir comparer l'état de la scène chez nos voisins avec l'état où elle est parmi nous et c'est peut-être un moyen de consoler ces pauvres mélancholiques qui ne voient en France que la perte et la dégradation des arts. Un autre avantage, c'est de connaître les mœurs générales de l'Europe et peut-être jugerons-nous encore que les nôtres ne sont pas plus mauvaises que celles d'un Anglais ou d'un Allemand » (22). Les « pauvres mélancholiques », c'étaient sans doute les Mercier, Rétif, et autres défenseurs du théâtre étranger.

---

(18) L'article est signé N.

(19) *Gazette de France*, 24 janvier, *Courrier des spectacles*, 25 et 30 novembre. La *Gazette de France* du 24 février félicite les imitateurs non seulement de supprimer les scènes oiseuses, mais « d'en faire souvent de nouvelles ».

(20) 18 déc.

(21) 16 juin.

(22) *Courrier des spectacles*, 3 déc. La question est reprise le 6 avril. Le 13 août, Le Pan est plus affirmatif encore: « Il sera démontré que les mœurs étrangères, loin de valoir mieux que les nôtres, leur sont au contraire très inférieures. On est souvent révolté de la grossièreté des images et de la bassesse des caractères que les étrangers font entrer dans leurs compositions dramatiques ». On trouverait des remarques très analogues dans la *Gazette de France*, 24 fév.

Le choix des pays auxquels on doit faire appel fournit également matière à discussion. Lorsqu'enfin, le 5 juin, le théâtre monte *L'hôtelier de Milan*, le *Courrier de l'Europe* applaudit au choix d'une pièce espagnole (*La Cloison* n'avait été jouée qu'un soir), rappelle tout ce que doit notre théâtre à celui de la péninsule, s'étonne qu'on lui ait préféré salle Molière « les drames lugubres ou les farces souvent barbares du théâtre allemand », alors que

> « les Espagnols se distinguent par une vivacité d'imagination, une fécondité et une ressource de moyens et d'idées qui n'appartiennent qu'aux imaginations actives et brillantes des peuples du Midi » (23)

Ainsi oppose-t-on, à l'instar de Madame de Staël, littérature du Nord et littérature du Midi. Le goût de la pièce bien intriguée subsiste, de la pièce gaie (24) mais non sans réserve. On reproche aux Espagnols l'extravagance, le romanesque; ils ne « savent ni opposer les passions des hommes ni peindre les vices et les ridicules » (25). Quant à l'Italie, une curieuse attaque de la *Gazette de France* contre Goldoni montre combien le préjugé du temps lui est défavorable. Le chroniqueur a vu jouer à la même soirée *La Paix* de Goldoni et *Les parents* de Kotzebue et s'est imaginé que les deux pièces étaient de l'auteur italien. Il écrit :

> « Tout le monde sait que ce n'est pas en Italie qu'il faut aller chercher de bonnes comédies. Les pièces italiennes, dépouillées de la musique qui en fait tout le prix et tout l'ornement ne seraient plus supportables ni à la lecture ni à la représentation. Aussi quand les affiches du Théâtre des Variétés étrangères annoncent des comédies de ce pays-là, le public ne peut-il pas se plaindre d'avoir été trompé. Il a été bien averti et on ne lui vend point chat en poche » (26).

La force du préjugé est telle que notre critique s'acharne sur l'œuvre de Kotzebue pour y relever les invraisemblances habituelles aux œuvres italiennes.

Quant aux anciens scenarii auxquels Boursault devait redonner vie, personne ne les réclame. Il est sensible que la curiosité française s'est complètement détournée de l'Espagne et de l'Italie (27) pour se porter vers l'Angleterre et bien davantage vers l'Allemagne. Les pièces anglaises et allemandes sont attaquées et défendues avec acharnement. Les uns en louent la force d'imagination, la richesse d'invention, et chez les allemandes le pathétique et la qualité morale; les autres les jugent confuses, surchargées d'intrigues secondaires et de détails triviaux, avec un luxe d'inventions horribles, et s'insurgent à la fois contre une

---

(23) 7 juin 1807.

(24) *Gazette de France*, 19 juin, article signé N: « C'est nous tenir trop longtemps au régime sentimental et mélancolique; il ne convient pas à notre constitution »; *Courrier de l'Europe*, 7 juin.

(25) *Gazette de France*, 19 juin.

(26) 28 juillet, article signé N.

(27) Le 28 décembre, la *Gazette de France* citant plusieurs pièces espagnoles jouées aux Italiens et au Théâtre des Variétés (*La méprise par ressemblance* et *Ruse contre Ruse*) à quoi elle aurait pu ajouter *La Cloison* déplorait cette mode espagnole due au succès de *Figaro*, et ce retour aux imbroglios italo-espagnols, modèles jadis de notre théâtre dont le bon goût avait depuis longtemps fait justice. La mode n'avait guère sévi aux Variétés étrangères.

psychologie fausse et une prédication sentimentale et morale qu'ils jugent ridicule.

Le mélange des genres trouble les chroniqueurs. Sont-ils en présence de drames selon la formule de Diderot, ou de simples mélodrames comparables à ceux qu'on voit sur les Boulevards ? On penche vers la seconde hypothèse; le quartier y incline. Il serait souhaitable, selon la *Gazette de France*, qu'on pût « tirer une ligne de démarcation entre la rue Saint-Martin et la rue de la Loi (c'est-à-dire entre le théâtre de Boursault et le Théâtre français de la rue de Richelieu devenue rue de la Loi), et que les Variétés étrangères eussent le privilège exclusif des ambigus anglais et germaniques » (28); on limiterait ainsi les ravages que risque de faire ce genre hybride. Ces « ouvrages mixtes », ces « hermaphrodites moitié drame et moitié comédie », comme le dit le *Journal de Paris* de la *Contribution militaire* inquiètent. L'alliance qu'on y remarque du familier et du tragique, leur psychologie simpliste, leur caractère édifiant les font classer parmi les mélodrames et l'on fait peu de différence entre leurs auteurs Gemmingen, Kotzebue ou Schiller.

Les manquements aux règles de la composition sont le plus sévèrement jugés. La *Décade* voue au pilori les « informes productions du génie tudesque peu avancé dans sa marche » (29). Ni les Anglais ni les Allemands ne savent se tenir à une intrigue et y subordonner tout le reste. Les Allemands la surchargent de détails fastidieux où « ils se complaisent d'une manière particulière » (30) « de longueurs et de niaiseries » (31). Les scènes s'enchaînent mal et leur marche est lente (32). Bref, depuis qu'on a vu représentées des pièces anglaises ou allemandes que

> « beaucoup de gens louaient à l'excès... on convient que nos voisins sont encore peu avancés dans l'art théâtral; qu'ils ne savent ni choisir un sujet, ni conduire une pièce, ni l'écrire d'une manière vive et élégante, qu'ils ignorent jusqu'aux principes fondamentaux de tous les beaux-arts, celui de n'imiter que la nature choisie et non la nature telle qu'elle est. On trouve chez eux des intentions dramatiques, mais isolées et sans effet, parce qu'elles ne se rapportent pas à un but unique et simple » (33).

Si la composition des œuvres étrangères est aussi peu satisfaisante, c'est, disent un bon nombre de critiques, qu'elles ne sont point assujetties aux règles, lesquelles, loin d'avoir entravé le génie, l'ont servi et sont d'utiles barrières pour les auteurs doués seulement de talent (34). Ils réclament des pièces « régulières ». La polémique à propos des règles durait depuis longtemps déjà; on avait maintes fois tenté de montrer ce que les étrangers gagnaient à les mépriser. Déjà Lesage, en 1700, comparant les comédies espagnoles et françaises s'était élevé contre l'unité de lieu; l'abbé Prévost, Suard, et, avec beaucoup plus de

---

(28) 8 déc. 1806.

(29) oct.-déc. 1806.

(30) Ibid.

(31) *Gazette de France*, 24 fév., article signé N.

(32) *Journal de Paris*, 5 déc. et 1er février.

(33) *Courrier des spectacles*, Le Pan, 6 avril.

(34) *Décade*, premier trimestre 1807. *Journal des arts*, passim.

violence, Mercier avaient attaqué unité de lieu et unité de temps. Dans les discussions qui soulèvent les pièces créées aux Variétés étrangères, les règles sont défendues, non pour elles-mêmes, ni au nom de la vraisemblance, mais comme un moyen de contraindre l'auteur à la simplicité de l'intrigue et au choix dans les détails. En fait, on a pris avec elles peu de liberté, beaucoup moins qu'on n'en avait annoncé.

Aux ressorts dramatiques habituels, on a substitué l'horreur et l'attendrissement; l'horreur, passant son but d'autant plus aisément que l'interprétation laisse à désirer, suscite le rire et la péripétie disparaît derrière le tableau édifiant. Nous l'avons signalé à propos du *Père de famille* de Gemmingen; parlant de *Louise et Ferdinand*, Salgues écrit:

> « la scène surtout où Ferdinand soupçonne la vertu de Louise, où cette jeune fille apparaît comme pétrifiée de douleur fait verser des larmes à tout l'auditoire. C'est dans ce genre que les poètes allemands excellent, réellement (35). Le héros, voué au malheur, soupire: « Hélas! depuis l'instant que j'ouvris les yeux à la lumière, je n'ai connu que l'infortune; ma naissance a coûté la vie à ma mère » (36).

Avec de tels moyens de susciter l'émotion, plus n'est besoin de se soucier de vraisemblance ni des faits, ni des mœurs ni des caractères. *Le spectre du château* « est un mélodrame monstrueux dont tout l'échafaudage doit crouler au moindre regard de la critique mais qui donnera en revanche de fortes secousses à toutes les personnes susceptibles d'illusions qui aiment mieux sentir que raisonner » (37).

Il va de soi qu'aux puissances du sentiment, on ne peut opposer le goût. Les partisans du théâtre étranger ironisent à propos des puristes qui se défendent mal. S'ils ne cessent d'invoquer le goût, ils sont malhabiles à le définir; il semble tantôt qu'il se borne à l'observance des règles, tantôt à celle des bienséances, tantôt que ce soit une qualité mystérieuse.

> « Les auteurs étrangers, assure Duchaussoy, ont souvent fait preuve d'imagination, de sensibilité, de profondeur et de génie; mais cette perception fine et délicate que l'on nomme le goût n'existe et n'existera jamais qu'en France; elle est une des qualités caractéristiques de l'esprit national » (38).

On en arrive à une mystique du goût. Si l'on essaie de serrer un peu la notion qu'en ont nos critiques, il est évident que le goût inclut le respect des bienséances, le théâtre étant avant tout divertissement de bonne compagnie et plaisir de raffiné; il interdit l'appel à l'émotion facile, à la prédication, il impose la retenue dans l'expression et la convenance; il risque évidemment d'être un frein plutôt qu'un stimulant pour le poète dramatique. C'est, en tout cas, la dernière position de repli des tenants du classicisme. Qu'y a-t-il là d'étonnant quand Madame de Staël elle-même écrit :

---

(35) *Courrier des spectacles*, 13 août. Salgues, la veille assurait dans le même journal que la pièce de Schiller n'était pas supérieure aux mélodrames de nos boulevards.

(36) *L'officier suédois*, I - 1.

(37) *Journal de Paris*, 25 mars.

(38) *Journal des arts*, 28 janvier.

« Je ne reprocherai point à Shakespeare de s'être affranchi des règles de l'art; elles ont infiniment moins d'importance que celles du goût... Les règles de l'art sont un calcul de probabilités sur les moyens de réussir; et si le succès est obtenu, il importe peu de s'y être soumis. Mais il n'en est pas de même du goût; car se mettre au-dessus de lui, c'est s'écarter de la beauté même de la nature, et il n'y a rien au-dessus d'elle »

et elle condamne les tentatives faites pour transporter sur la scène française

« l'irrégularité des théâtres anglais et allemand » (39).

A toutes ces accusations, les défenseurs du théâtre étranger répondent: ce qui nous paraît développement parasitaire est richesse d'invention; l'emphase et la boursouflure trahissent une sensibilité vive et l'amour du bien; la raison et le sens critique sont de peu de valeur comparés à la puissance du sentiment. Saisi d'enthousiasme, le critique du *Journal de Paris*, à propos du *Père de famille* de Gemmingen, apostrophe les tenants du classicisme:

« Sévères observateurs des convenances dramatiques, inexorables « unitaires » de temps, de lieu et d'action, vous tous qui, à l'exemple de Monsieur Jourdain ne vous croyez pas bien touchés si vous ne l'êtes selon les règles et qui ne vous pardonneriez pas une larme versée sans la permission d'Aristote, fuyez ce nouveau « *Père de famille* »; point de protase, point d'épitase; quatre ou cinq actions qui ne font qu'entrer et sortir; tout un premier acte en allées et venues dont personne ne devine l'objet; chaque acte divisé en trois par des changements à vue inopinés; et par-dessus tout cela de la morale comme on en faisait du temps des patriarches; c'est pour vous, puristes français, la subversion de tous les principes, l'abomination de la désolation... fuyez.

Mais vous, bonnes gens, dont le cœur désarme l'esprit... vous enfin qui désirez connaître la physionomie de vos voisins, leur pardonnez d'être vêtus selon leur costume et de n'avoir pas le pied en dehors pour faire les trois révérences, allez voir le *Père de famille* et vous direz avec Gresset :

Le suffrage de la nature
L'emporte sur celui de l'art. » (40)

Le ton de l'apostrophe rappelle singulièrement celui de Mercier dans la fameuse lettre au *Journal de Paris*, sur la représentation des *Brigands* à laquelle il a assisté à Mannheim: « Qu'est-ce que le temps ? qu'est-ce que l'espace quand c'est l'âme qui jouit ? » (41). Or Mercier n'a pas cessé, depuis 1787, d'écrire dans le *Journal de Paris*, bastion du « parti allemand ». Il n'est donc pas invraisemblable de supposer qu'il est l'auteur de l'article que nous venons de citer et peut-être de divers autres. La paraphrase de Molière dans la *Critique de l'Ecole des Femmes*

---

(39) *De la littérature*, éd. Charpentier, p. 329. Ces problèmes des rapports du goût et de la nature, du goût et de la morale, tels qu'ils se posaient à l'aube du XIXe siècle, M. Monteano dans son étude sur *Les débuts de Kotzebue en France* me semble les avoir mis en pleine lumière et éclaircis autant qu'on peut le faire. Au Théâtre des Variétés étrangères, on constate souvent, comme il l'a fait pour Kotzebue, que « le ton de l'ancien régime se greffe sur « l'âme sensible ».

(40) 13 décembre.

(41) 7 novembre 1787, lettre écrite de Mannheim le 20 oct.

répond à celle de Racine et la préface de *Bérénice* (42), tant les contempteurs des règles demeurent envoûtés par les modèles classiques.

Ainsi ont été montrés au Théâtre des Variétés étrangères, non pas tous, ni même les meilleurs ouvrages dramatiques des autres pays, mais des ouvrages estimés en leur temps, propres à stimuler l'esprit et les talents par la comparaison et à ouvrir l'esprit du public. On a pu y suivre un véritable « cours dramatique de littérature étrangère », disent les journaux (43).

Ainsi ont été agités, lors des représentations qu'il a données, tous les problèmes soulevés dès le début du dix-huitième siècle et encore discutés en 1830; problèmes touchant le mélange des genres, le respect des unités, le choix des ressorts dramatiques, l'intérêt de la couleur locale, l'observation des bienséances, l'importance du goût, les modèles à imiter, l'emploi du vers dans la tragédie. On sent à l'égard des formules nouvelles proposées aux spectateurs les réticences d'une bonne partie des critiques formés à une autre esthétique et peu avertis du théâtre étranger. Mais, du fait qu'il se maintient, le théâtre de Boursault répond victorieusement aux attaques dont il est l'objet. On raconte que Louise Contat qui y était spectatrice assidue, répétait: « Il y a de l'avenir dans ce théâtre-là » (44).

En 1895, Pauline Savary en retrace l'histoire (45) pour « justifier Lugné-Poe ». Boursault fut en effet un précurseur. Maintes fois caressé par d'autres directeurs ou cours du dix-neuvième et du vingtième siècles, le rêve d'un théâtre entièrement voué à l'étranger ne put jamais en France être réalisé pour un long temps (46). Peut-être Boursault y eût-il réussi si le décret de Saint-Cloud n'eût arrêté net l'entreprise ? Le Théâtre des Variétés étrangères n'est qu'un théâtre de second ordre condamné avec d'autres. Mais, le supprimer, c'était favoriser la construction de cette « muraille de Chine contre les idées » que Madame de Staël redoutait de voir s'élever autour de la France (47).

---

(42) Cf. supra, p. 270.

(43) *Courrier des spectacles*, 15 avril.

(44) *Brazier*, o. c.

(45) *Le théâtre des Variétés étrangères*, *Revue d'art dramatique*, 1895, p. 502.

(46) Sur les essais de théâtre international de Marie Dumas, Charles Léger, Armand Bour, cf. notre ouvrage *Le théâtre dramatique italien joué en France de* 1855 *à* 1940.

(47) 1807 est l'année de la publication de *Corinne;* celle de l'exil de Chateaubriand après l'incident du *Mercure*, 4 juillet.

APPENDICE

Textes législatifs relatifs aux théâtres ; Mémoires et lettres de Boursault cités par ordre chronologique.

29 mai 1806.

Lettre de Boursault « ex-législateur et propriétaire du Théâtre Molière » à Sa Majesté Impériale et Royale.

Sire,

Pénétré du respect le plus profond pour les décrets émanés de votre suprême sagesse, je devrais sans doute attendre avec confiance celui que votre Majesté Impériale et Royale va rendre sur la nouvelle organisation des théâtres de la capitale. Mais comme les bontés infinies de votre Majesté trouvent sans cesse dans son conseil les moyens de concilier et l'intérêt général et l'intérêt particulier, qu'il me soit permis de mettre sous les yeux de votre Majesté quelques développements offerts à son conseil sur un des théâtres qui, par sa position et ses avantages, mérite peut-être d'être conservé et dont la suppression ferait du plus fidel (sic) de vos sujets le père le plus infortuné de votre Empire.

De votre Majesté Impériale et Royale
le plus dévoué, le plus fidel
et le plus respectueux sujet

Boursault-Malherbe
ex-législateur (1)

29 mai 1806.

3 juin.

Lettre de Boursault au Ministre de l'Intérieur, 3 juin 1806.
Monseigneur,

J'ai l'honneur de soumettre à votre Excellence mon Mémoire au conseil sur la suppression projettée (sic) du Théâtre Molière et la conservation de celui de la Vieille Rue du Temple. Puisse (sic) les faits que j'annonce déterminer l'opinion de Votre Excellence et me mettre à même de lui donner d'autres détails sur l'emploi que je me propose de faire de la Salle de Molière, en y introduisant un genre de spectacles également intéressant et pour les arts et pour l'avantage de ceux qui les cultivent.

De votre Excellence
Monseigneur
le très respectueux serviteur
Boursault, ex-législateur.

---

(1) *Archives nationales F21.1147 - Citée par M. E. Lebègue p. 207.*

Paris, 3 juin 1806

en marge : « envoi d'un exemplaire de son Mémoire au Conseil d'Etat sur la suppression du Théâtre Molière ».

(Il s'agit évidemment du texte ci-après.)

Mémoire au Conseil d'Etat — Imprimerie Donday-Dupré.

Le Conseil d'Etat, sans cesse occupé sous les ordres de Sa Majesté l'Empereur et Roi du soin de porter dans les administrations et dans les établissements publics cet esprit de justice et de grandeur qui caractérisent le Chef de l'Etat, propose une nouvelle organisation des théâtres de la Capitale.

Si tous les sujets de l'Empire ont toujours attendu dans un respectueux silence les décrets émanés de la suprême sagesse de Sa Majesté, lorsqu'ils n'ont pour objet que la chose publique, Sa Majesté n'en veut pas moins que des parties intéressées puissent élever leur voix jusqu'au pied du trône, et le Conseil d'Etat entendra sans doute avec indulgence mes justes réclamations.

Si des considérations particulières pouvaient déterminer le Conseil, je dirais que le Théâtre Molière et le boutiques qui en dépendent ont coûté plus de 300.000 Fr à bâtir, que le terrain seul avait été payé 130.000 Fr et qu'un vice de formes de la part de mon défenseur m'a fait perdre, pour ce même théâtre, dont la suppression a été ou doit être proposée, un procès pour lequel j'ai payé, il y a dix-huit mois, 180.000 Fr, tant aux héritiers de feu Monsieur Louis, qu'à Monsieur de Canouville.

Je dirais que le Théâtre seul donne de la valeur aux boutiques qui en dépendent, et qui, placées dans un des passages les plus fréquentés de Paris, seraient bientôt abandonnées après la fermeture du Théâtre, qui opèrerait en même temps la ruine de tous les marchands qui s'y sont établis depuis dix ans.

Mais comme l'intérêt général et le bien public sont les causes déterminantes des opinions du Conseil d'Etat, j'exposerai seulement des faits et les considérations qui suivent.

Le Théâtre Molière, construit en 1790, fut le premier bâti avec toutes les formes prescrites par la loi.

Il est isolé des maisons sur trois de ses côtés, et séparé de la maison voisine par un mur en pierres de plus de soixante pieds de haut, sans aucune communication de bois de charpente ni toiture.

Il est situé dans l'endroit le plus large de la rue Saint-Martin et offre aujourd'hui aux voitures comme aux gens de pied une approche plus facile que n'en offrait le Théâtre Italien qui exista plus de cent ans dans ce même quartier, rue Mauconseil.

Il passe, sous le rapport de l'architecture, pour une des plus jolies salles mondaines de Paris, et les boutiques en face des colonnes étant supprimées, ainsi que je le projette, il serait difficile de trouver une entrée et des débouchés plus commodes, tant par la rue Saint-Martin que par la rue Quincampoix, et l'échappée que présente en face le passage de Beaufort.

Ce Théâtre, qui peut contenir 12 à 1.500 spectateurs, est situé au centre du quartier le plus populeux de la capitale, quartier où pendant plus de 150 ans, il a existé un Théâtre; il est garni de machines à l'instar de celles de l'Opéra, d'une quantité considérable de décorations; et dans le cas où un événement imprévu forcerait un des principaux Théâtres à chercher momentanément un local, celui du Théâtre Molière, par sa construction, sa situation, ses machines, ses décorations, offrirait sur-le-champ une ressource qui n'existe dans aucun théâtre secondaire; cela est si vrai que Monsieur le Préfet de Police ordonna il y a quatre ans qu'il y fût construit, à tout événement, une pompe semblable à celle de l'Opéra et des Français. Cette pompe a été établie et a coûté plus de 12.000 Fr.

Le Théâtre de la Vieille Rue du Temple (sic), que l'on propose, dit-on, de conserver au préjudice du Théâtre Molière, loin de mériter la préférence, peut-il sous aucun rapport soutenir la comparaison ?

Sa construction est des plus légères. La Salle, bâtie dans une ancienne Eglise de Religieuses, est haute et étroite, et peut à peine contenir 5 à 600 personnes; ses Décorations se réduisent à quatre ou cinq changements principaux, qui s'exécutent à la main et à force de temps.

Ce théâtre est flanqué des bâtiments de l'ancien Couvent, qui forment aujourd'hui des locations particulières.

Il est placé à la chute d'un égout, dans l'endroit le plus étroit de la Vieille Rue du Temple, où deux voitures de front peuvent à peine passer, et inabordable après une pluie d'un quart d'heure.

Le quartier qu'il occupe est éloigné du centre de la ville et de la population qui garnit ordinairement les spectacles et son voisinage des Théâtres du boulevart (sic) ne présente dans sa conservation aucun avantage aux habitants du Marais.

Ce théâtre, du nombre de ceux élevés par quelques Amateurs, dans divers quartiers de Paris, pour leur amusement personnel, n'est ouvert au Public payant que depuis deux ans environ, en vertu des permissions momentanées de Monsieur le Préfet de Police.

Le Théâtre Molière, au contraire, a été bâti en vertu d'une loi précise, et après des visites et des procès-verbaux qui en ont autorisé l'exécution; le premier, j'ai donné l'exemple de cette soumission aux lois, et c'est suivant ma marche, qu'on a vu s'élever les Théâtres de la Cité, du Marais, de l'Opéra actuel, de la Société Olympique et autres; et si, depuis quatre ou cinq ans, le Théâtre Molière n'est pas continuellement occupé, la cause en est dans les bruits d'une suppression prochaine qui en ont éloigné les entrepreneurs faits pour offrir, par la réunion de leurs moyens, des gages de leur réussite.

Ruinera-t-on un Propriétaire qui a mis sa fortune sous la protection de la loi et des autorités compétentes, qui ne l'a compromise qu'après avoir pris leur attache, qui a rempli toutes les conditions exigées par la nature de l'entreprise, qui s'est attaché à placer son Théâtre au centre de la population, pour conserver un Théâtre construit pour un moment, et avec toutes les incommodités sur lesquelles des Amateurs jouant la comédie pour leur plaisir et celui de leurs amis, peuvent seuls fermer les yeux ?

Tels sont les faits et les considérations que je prends la liberté de soumettre au Conseil d'Etat.

(signature manuscrite fac-simile) Boursault propriétaire (1)

Copie de la lettre de Boursault au Ministre de l'Intérieur

Paris, 3 juin 1806 (jointe la liste des pièces).

en note: M. Boursault prie son Excellence d'assigner au Théâtre Molière les pièces traduites du Théâtre allemand, anglais, espagnol, italien, suédois, danois, etc...

Excellence,

Si le Théâtre de Molière fut souvent paralisé (sic) dans son exploitation, les bruits sanc cesse répétés qu'il y aurait nécessairement un jour une réduction dans le nombre des théâtres de la capitale en était (sic) la seule cause, et le propriétaire se trouvait ainsi dans l'impossibilité de trouver des entrepreneurs assez imprudents pour compromettre leur fortune et l'existence des comédiens attachés à ce théâtre en louant pour plusieurs années une salle qui semblait devoir être fermée d'un moment à l'autre; mais le nouveau Décret sur les Théâtres, loin de porter atteinte à la propriété de Monsieur Boursault, prouve au contraire la justice du souverain pour le maintien des propriétés, et la haute protection dont il honore les arts est toute entière dans les pouvoirs qu'il vient de confier à Votre Excellence de régler le répertoire des différents théâtres et d'assigner également à chacun le genre dans lequel il sera tenu de se renfermer, C'est par suite de cette disposition que Monsieur Boursault soumet à l'approbation de votre Excellence, le projet qu'il avait formé depuis longtemps et qu'il désire mettre à exécution, en faisant représenter de préférence à tous autres ouvrages, toutes les pièces traduites des théâtres allemand, anglais, espagnol, italien, russe, suédois, danois, etc... Espérant que Son Excellence et le public ne verront pas sans intérêt se former une société d'artistes estimables, ajoutant journellement par le prestige de la représentation aux avantages

(1) *British Museum Library 5403 à 8 (30).*

de la lecture et donnant ainsi la facilité de juger plus sainement encore le vrai mérite des auteurs étrangers, leur différent génie, la nature et l'étendue de leurs richesses dramatiques. Quoi de plus fait pour piquer la curiosité que le tableau fidel (sic) des mœurs, des habitudes, du costume, du caractère des différents peuples qui nous entourent ? Quoi de plus intéressant que les modifications, les résultats inattendus et nouveaux que le Climat, la Politique et l'Education doivent nécessairement apporter dans le Développement de leurs Passions ? Notre supériorité reconnue et justifiée à tant de titres sur tous les théâtres de l'Europe ne nous a pas, pour cela, rendus étrangers à ce qui n'est pas nous et le cœur humain offrant toujours des traits nouveaux à qui veut y lire, nos auteurs modernes éprouveront à la représentation de ces pièces étrangères qu'ils peuvent beaucoup mieux encore et chacune de leurs nouvelles productions sera la critique la plus saine et la plus vraie des défauts qu'au milieu des plus grandes beautés il est impossible de ne pas appercevoir (sic) dans ces ouvrages traduits.

Les écarts du théâtre anglais, les inconvenances des théâtres allemand, italien, espagnol, danois, etc..., pourraient éveiller plus particulièrement l'attention de votre Excellence sur le choix des pièces mises à l'étude, aussi Monsieur Boursault a-t-il l'honneur de soumettre à la censure de votre Excellence, une notte (sic) d'une partie des pièces destinées à composer le Répertoire du Théâtre de Molière, se proposant de faire revivre encore les canevas italiens abandonnés depuis longtemps et d'entretenir une correspondance suivie pour se procurer aussitôt qu'ils paraîtront tous les nouveaux ouvrages, tel on le verrait offrir sous peu au jugement du public le *Docteur Luther*, pièce que les journaux annoncent avoir été jouée récemment avec le plus grand succès sur le Théâtre de Hambourg (1).

Monsieur Boursault attend les ordres de son Excellence pour terminer des engagements, faire les changements et les réparations nécessaires à la salle, mettre des pièces à l'étude et mériter sa haute protection par son respect pour les égards, les mœurs, les convenances et sa soumission aux Lois.

Boursault (2)

8 juin 1806. Décret sur les théâtres. Titre I.

Article 4.

Les répertoires de l'Opéra et de la Comédie française seront arrêtés par le Ministre de l'Intérieur et nul autre théâtre ne pourra représenter à Paris des pièces comprises dans le répertoire de ces deux grands théâtres sans leur autorisation et sans leur payer une rétribution qui sera réglée de gré à gré avec l'autorisation du Ministre.

Article 6.

Le Ministre de l'Intérieur pourra assigner à chaque théâtre un genre de spectacle dans lequel il sera tenu de se renfermer.

25 avril 1807. Règlement pour les théâtres. Il définit le genre et le répertoire de chaque théâtre.

Sont classés comme théâtres principaux: le Théâtre Français, le Théâtre de l'Impératrice, l'Opéra, l'Opéra-comique + l'Opéra bouffe; comme théâtres secondaires: le Vaudeville, les Variétés du Boulevard Montmartre, le Théâtre de la Porte Saint-Martin, la Gaieté et les Variétés étrangères.

« les autres théâtres... seront considérés comme annexes ou doubles des théâtres secondaires » et devront choisir dans leur répertoire.

---

(1) *Drame de Zacharias Werner.*

(2) *Archives Nationales F 21 - 1147, citée par M. E. Lebègue à partir de « c'est par suite de cette disposition... ».*

Observations sur le Théâtre des Variétés étrangères présentées au Conseil d'Etat par *Monsieur Boursault* (Malherbe) propriétaire.

Au moment où le gouvernement s'occupe de régulariser les Théâtres de la Capitale, d'en déterminer le nombre et de fixer les limites de chaque genre, qu'il soit permis au propriétaire du *Théâtre des Variétés étrangères* de présenter au Conseil d'État quelques observations qui peuvent motiver l'utilité particulière de cet établissement scénique et prouver la nécessité de sa conservation (1).

1° Le domaine du *Théâtre des Variétés étrangères* est (comme son titre l'annonce) *totalement indépendant du domaine des autres Théâtres de Paris*. Il ne peut usurper en aucune manière sur chacun d'eux, et il peut les enrichir tous.

Avant l'établissement du *Théâtre des Variétés étrangères* nous ne connaissions du Théâtre anglais, que les traductions de Shakespear (sic) par Letourneur; celles du Théâtre allemand par Bonneville; du Théâtre espagnol, par Linguet; et celles de Goldoni, par lui-même.

Mais combien de richesses dramatiques, combien de Comédies excellentes renferment les Théâtres étrangers, et qui n'étaient pas connues, même par les auteurs et les poètes dramatiques de la Capitale! Il suffirait de citer la *Médée de Glover*, que des littérateurs du premier mérite ont avoué de bonne foi ne pas connaître et certes cette Tragédie, qui a été jouée il y a trois mois sur le *Théâtre des Variétés étrangères*, offre des beautés réelles que Corneille et Longepierre n'auraient point désavouées.

2° *Le Théâtre des Variétés étrangères est du premier besoin pour la littérature dramatique*. Il y a une communauté de génie, de talens, de sciences et d'arts entre toutes les nations de l'Europe; elles se servent et s'éclairent mutuellement. C'est aux Grecs que nous devons notre Tragédie et notre Comédie. Sophocle, Euripide, ainsi qu'Aristophane, traduits dans les langues latine et française, ont été nos premiers instituteurs dramatiques.

Aujourd'hui sans doute, le Théâtre français est parvenu au plus haut degré de perfection, par les travaux immortels de Racine, Corneille et Molière; mais dans les temps modernes, Ducis n'a-t-il pas retrouvé dans les Tragédies Anglaises de nouveaux moyens tragiques et des scènes de la plus grande beauté, qu'il a comme naturalisées sur notre théâtre ?

Espérons que par la publication et la représentation des pièces nouvelles ou inconnues, sur le Théâtre des Variétés étrangères plus d'un auteur trouvera à exercer son talent; et peut-être quelque nouveau génie tragique ou comique s'élèvera en voyant représenter les chefs-d'œuvre des Théâtres étrangers, transmis dans notre langue, dans leur intégrité. La publication, sur le Théâtre, des ouvrages dramatiques qui appartiennent aux autres nations, aura une heureuse influence sur le public, dont elle exercera le jugement, dont elle formera le goût, par la comparaison perpétuelle des productions des divers peuples. Quoique le cœur humain et ses passions soient toujours les mêmes, elles sont cependant modifiées par les mœurs, les usages, les lois, la politique et le climat, et ce sont ces modifications diverses que le Théâtre des Variétés étrangères fait connaître fréquemment par le moyen si facile et si peu dispendieux des jeux scéniques.

3° *Le Théâtre des Variétés étrangères est, pour ainsi dire, nécessaire à la prospérité de Paris*. C'est ici la capitale du monde pour les arts, pour les Théâtres, pour les lettres, pour les sciences et pour tout ce qui tient à la grande civilisation. Pendant la paix, les étrangers forment une partie nombreuse de la population riche de Paris; c'est la population qui dépense et consomme le plus; les Théâtres eux-mêmes ne peuvent se soutenir que par l'affluence des étrangers. Mais n'est-il pas intéressant d'attirer encore plus les étrangers à Paris, et de les y fixer plus longtemps par l'appât de leur propres productions dramatiques ? Ils aimeront à se retrouver, pour ainsi dire, sur leur Théâtre, quoiqu'en

(1) *Tout ce qui est en italique est en italique dans le texte.*

pays étranger, et leur amour-propre même sera flatté de voir que les Français, si riches dans le genre dramatique et théâtral, s'occupent encore de traduire et de représenter les pièces et les productions des Théâtres étrangers.

4° *Le Théâtre des Variétés étrangères a, par lui-même, une dotation si opulente, qu'elle doit donner un nouveau degré d'énergie au génie dramatique.* Depuis Pâques 1806 que ce théâtre s'occupe de faire traduire des ouvrages, de faire restaurer, embellir la salle, il a, depuis son ouverture, fait connaître au public 40 pièces étrangères de divers genres; beaucoup d'autres sont traduites et prêtes à être représentées. Enfin, il y a pour le Théâtre, une dotation toute faite de plus de 600 pièces. Quel répertoire de théâtre fut jamais plus riche ?

D'ailleurs, combien d'ouvrages mis sur notre scène et trop souvent dénaturés, dont nous ignorons l'origine, et qui appartiennent aux Théâtres des autres nations! Combien d'auteurs médiocres usurpent la renommée, en gardant le plus profond silence sur les sources dans lesquelles ils ont puisé les pensées, les situations, les caractères, et jusqu'aux scènes principales de leurs pièces! Eh bien! le *Théâtre des Variétés étrangères* dévoilera les petites usurpations, forcera les auteurs à créer au lieu de copier, et fera naître des hommes de génie à la place de ces imitateurs qui dégradent l'art dramatique, et corrompent le goût du public. C'est ainsi que l'existence du *Théâtre des Variétés étrangères* portera un riche tribut littéraire à la Nation, donnera des moyens de comparaison aux littérateurs éclairés et forcera les auteurs dramatiques à devenir créateurs et originaux au lieu d'être de serviles imitateurs. L'art et le public y gagneront à la fois, et la capitale donnera aux étrangers, l'orgueil si naturel de voir représenter sur un de ses Théâtres les productions qu'ils ont l'habitude de voir applaudir dans leur propre pays. Enfin la population et l'industrie ingénieuse de Paris ne peuvent que s'en accroître sous plusieurs rapports.

En se résumant, le *Théâtre des Variétés étrangères devient à la fois une école dramatique pour les auteurs, une bibliothèque universelle des Théâtres pour les gens de lettres et un attrait nouveau pour les étrangers.* Si un pareil Théâtre, qui a eu de grandes difficultés à surmonter et des travaux inconcevables à faire pour se former, n'était pas établi, il faudrait le faire, c'est une suite naturelle des progrès de la civilisation en Europe; c'est la conséquence immédiate de l'influence que la France exerce sur les autres nations, soit par son génie, soit par ses arts, soit encore par ses victoires. Et certes, ce n'est pas sous le règne immortel du Grand Napoléon, qui a tant fait pour les arts et les sciences qu'on cesserait de conserver et même d'encourager un établissement dramatique d'où peuvent résulter les plus grands avantages pour le plus général et le plus noble plaisir de l'esprit.

Boursault, propriétaire et entrepreneur du *Théâtre des Variétés étrangères* (2).

8 août 1807. *Second décret de Saint-Cloud sur les théâtres. Titre I.*

Article 4: Le maximum du nombre des théâtres de notre bonne ville de Paris est fixé à huit; en conséquence, sont seuls autorisés à ouvrir, afficher et représenter, indépendamment des quatre grands théâtres mentionnés à l'article premier du règlement de notre Ministre de l'Intérieur en date du 25 avril dernier, les entrepreneurs et administrateurs des quatre théâtres suivants :

1° le Théâtre de la Gaieté, établi en 1760; celui de l'Ambigu-comique, établi en 1772, Boulevard du Temple, lesquels joueront concurremment des pièces du même genre désignées au paragraphe 3 et 4 de l'article 3 du Règlement de notre Ministre de l'Intérieur.

2° le Théâtre des Variétés Boulevard Montmartre établi en 1777 et le Théâtre du Vaudeville établi en 1792, lesquels joueront...

---

(2) *Ce texte imprimé (y compris la signature) figure à la bibliothèque du British Museum cote 5403 à 8 (31). En marge, à la main: Distribution du Conseil. Il n'est pas daté, mais l'allusion à* Médée, *créée le 11 avril, permet de le dater de juillet, peu de jours sans doute avant le second décret.*

Article 5: tous les théâtres non autorisés par l'article précédent seront fermés avant le 15 août. En conséquence, on ne pourra représenter aucune pièce sur d'autres théâtres dans notre bonne ville de Paris que sur ceux ci-dessus désignés et sous aucun prétexte n'y admettre le public, même gratuitement, faire aucune affiche, distribuer aucun billet imprimé ou à la main sous les peines portées par les lois et règlements de police.

Août 1807.

Copie de la lettre adressée, depuis le décret, à sa Majesté, l'Empereur et Roi.

Sire,

Le décret que Votre Majesté vient de rendre sur les Théâtres, prouve également et la haute protection dont elle honore les arts, et sa sollicitude pour la conservation des mœurs. La sagesse du décret qui fixe le nombre des théâtres à huit, m'imposerait un respectueux silence sur la suppression du Théâtre des Variétés étrangères, s'il ne s'offrait un moyen de conserver ce Théâtre sans blesser les dispositions du décret, en réunissant le Vaudeville à l'Opéra-Comique, pour l'intérêt réel de ces deux établissements. C'est ce motif qui m'enhardit, Sire, à supplier VOTRE MAJESTE IMPERIALE ET ROYALE d'accorder sa protection à une entreprise que tous les gens de lettres désirent, qui tient au progrès de l'art dramatique, et dons les mœurs ne peuvent s'offenser.

Séparé du Vaudeville, l'Opéra Feydeau a éprouvé qu'il lui manquait un de ses avantages. Tantôt il a voulu s'élever au genre de la grande scène lyrique et ses succès ont été infructueux; tantôt, voulant se borner au genre de l'Opéra-Comique seul, il s'est, sans le vouloir, tellement rapproché de celui du Vaudeville, qu'il a donné à penser que ce genre était un de ses attributs.

Le Vaudeville, de son côté, a prouvé par ses représentations des *Deux pères*, d'*Honorine*, etc., qu'il retomberait toujours dans le genre de l'Opéra-Comique; ainsi ces deux Théâtres, aujourd'hui séparés, qui n'en faisaient qu'un autrefois, ont le plus grand intérêt à se réunir, et par la nature des ouvrages qui leur sont communs et par le besoin mutuel qu'ils ont de tel sujet qui fait le bien d'une entreprise tandis qu'il manque à l'autre.

Le Théâtre des Variétés étrangères pourrait, sans augmenter le nombre des huit théâtres, occuper la salle du Vaudeville, et offrir journellement, par le prestige de la représentation, le tableau fidèle des richesses dramatiques, des mœurs, des usages, des coutumes des différents peuples que VOTRE MAJESTE IMPERIALE a rendus tributaires de la nation française, et par la profondeur de son génie et par la force de ses armes.

Il appartient encore à la générosité de VOTRE MAJESTE d'offrir comme un nouveau bienfait, à des peuples conquis, leurs ouvrages dramatiques, traduits et représentés dans la capitale du monde. C'est par la juste comparaison de leurs chefs-d'œuvre et des nôtres qu'ils seront encore forcés d'avouer que la nation française s'est élevée par la puissance du génie qui la gouverne, au-dessus de tous les peuples qui l'entourent.

De Votre Majesté Impériale et Royale
Sire
Le plus dévoué, le plus fidèle
et le plus respectueux sujet
Boursault.
Ex-Législateur, Propriétaire du Théâtre des Variétés Etrangères (1)

---

(1) *Texte imprimé Bibl. du British Museum 5403 à 8 (31); en note la mention « à la suite du précédent » (Observations sur le Théâtre).*

7 novembre 1810.

Lettre de Boursault, 7 nov. 1810 au Ministre de l'Intérieur transmise par le Bureau des Sciences et des Arts, 3ème division.

Monseigneur,

Dans la première réforme du théâtre, celui de Molière fut conservé sous le titre de *Théâtre des Variétés étrangères*. J'ai reçu officiellement la décision par son Excellence, votre prédécesseur. Dès lors, je me crus autorisé à faire les dépenses et constructions nécessaires et plus de 120.000 Fr furent employés dans un établissement qui devait durer toujours; à peine étaient-ils terminés que, par un nouveau décret, mon théâtre fut compris dans une nouvelle Réforme. Je pouvais espérer une juste indemnité mais je ne songeai qu'à obéir aux ordres de Sa Majesté et mon théâtre entièrement détruit fut converti en d'immenses magasins. Cependant la construction première du théâtre a laissé un emplacement immense qui, vu son élévation, ne peut servir qu'à former une salle pour des réunions, fêtes, bals, distribution de prix, ce qui a déjà eu lieu à la satisfaction du public.

Des auteurs, des musiciens, des gens de lettres ont pensé qu'il serait possible sur un théâtre qui peut s'élever et se démonter en une heure, de juger du mérite d'une traduction étrangère, d'une comédie ou d'une tragédie nouvelle, de tel œuvre musical et en représentant eux-mêmes leur propre ouvrage, dans la société de leurs amis seulement, sans aucune rétribution, portes fermées, et de pouvoir ainsi plus facilement étudier les secrets de l'art dramatique. Des jeunes gens qui se destinent au théâtre, des amateurs, pourraient aussi s'essayer à huis clos et cette salle offrirait, pour ainsi dire, un local de jeux dramatiques en tous genres. Cette permission d'utiliser ainsi ma propriété ne peut porter atteinte aux intérêts des autres théâtres, elle tournerait tous (sic) à l'avantage de l'art et une réunion partielle (je ne sais si c'est le mot) étrangère au public consacrée à l'étude de l'art dramatique est peut-être nécessaire dans la capitale du monde et des talents.

Je n'ose faire valoir ici les droits que je pourrais avoir à réclamer une faveur déjà accordée pour m'indemniser de mes pertes. Je m'en repose entièrement sur la justice de son Excellence et j'attends ses ordres.

De Votre Excellence
Monseigneur
le très respectueux serviteur
Boursault

le 7 9bre 1810. (1)

Novembre 1810.

Rapport présenté au Ministre de l'Intérieur, Comte de l'Empire 3ème division. Bureau des Sciences et des Arts. (2)

Monseigneur,

Monsieur Boursault, propriétaire du ci-devant Théâtre de Molière, expose à votre Excellence le préjudice que lui a causé le Décret du 8 août 1807 qui a supprimé ce théâtre. Ce préjudice a été d'autant plus grand, qu'il venait d'y faire pour 120.000 francs de dépense. Il désirerait tirer parti d'une salle de spectacle élégante et commode; et d'après l'avis de plusieurs gens de lettres et artistes, il demande à la faire servir de *salle d'essai*, pour les représentations d'ouvrages nouveaux soit composés en France, soit traduits de l'étranger. Il entend bien que ces représen-

(1) *Archives Nationales F. 21 1147, mentionnée par M. E. Lebègue p. 214 n. 2.*

(2) *Rapport joint à la lettre.*

tations n'auront lieu qu'en présence des auteurs et de leurs amis, sans qu'il soit perçu de rétribution ni distribution de billets.

La demande de Monsieur Boursault n'est contraire à aucune disposition des Décrets, puisqu'il ne sollicite que ce qui a été permis à plusieurs *sociétés bourgeoises*. Son projet aurait de plus l'avantage de mettre à l'essai les ouvrages que l'on destine au public, et de faire connaître ceux qui paraîtraient dignes de cet honneur. Les jeunes acteurs pourraient encore essayer leurs forces dans cette petite salle, avant de paraître sur nos grands théâtres.

Cependant, Monseigneur, quoiqu'il ne paraisse y avoir aucun inconvénient à autoriser cet établissement, je propose à votre Excellence de consulter à ce sujet le Préfet de Police.

(signé) Le Chef de la 3ème division
Neuville.

(en marge) « Je suis très décidé à refuser. » (1)

un brouillon de lettre le 11 notifie le refus, invoquant le décret:

« il ne peut être représenté *aucune pièce* sur d'autres théâtres que ceux qui sont autorisés dans la capitale.

s. d.

une lettre du Conseiller d'Etat Préfet de Police au Ministre de l'Intérieur « pour savoir s'il peut accorder l'autorisation qui lui est demandée pour donner pendant l'hiver des fêtes et des divertissements dans la salle des Théâtres supprimés de la rue Saint-Martin et de la Cité » *accordé à condition* « qu'aucune représentation dramatique n'en fasse partie ». (2)

---

(1) *Archives Nationales F 21 - 147 - mentionnée par M. E. Lebègue p. 214 n. 2.*

(2) *s. d. Archives Nationales F. 21 - 1147 - sans doute postérieure à la précédente.*

INDEX TITULORUM [1]

A quoi cela tient, pp. 230, 242, 243, 245.
Aurore ou la fille de l'enfer, pp. 231, 271, 272, 273, 284.
Célestine ou Amour et innocence, pp. 231, 261, 264.
C'était moi, pp. 230, 260, 262.
Chaises à porteurs (les), pp. 230, 261.
Chat et la rose (le), pp. 230, 265.
Cloison (la), pp. 231, 232, 233, 280, 286.
Contribution de guerre (la), pp. 230, 267, 287.
Créancier (le), pp. 231, 263, 280.
Deux Klingsberg (les), pp. 230, 267.
Douglas, pp. 251, 252.
Droit de naufrage (le), p. 265.
Ecole de la médisance (l'), pp. 230, 243, 246.
Enlèvement singulier (l'), pp. 231, 260, 261.
Epigramme (l'), pp. 230, 268, 269, 270, 280, 284.
Ernest de Venissen, pp. 230, 274.
Famille des badauds (la), pp. 230. 242, 243, 244, 280.
Fille de quinze ans (la), pp. 230, 242, 243, 244.
Folles raisonnables (les), pp. 230, 247, 284.
Guerre et la paix (la), pp. 231, 237, 238, 239.
Hôtelier de Milan (l'), pp. 231, 233, 280, 286.
Illuminé ou le nouveau Cagliostro (l'), pp. 231, 271, 272.
Libellistes (les), pp. 213, 214, 215, 229, 279.
Louise et Ferdinand, pp. 231, 260, 275, 277, 288.
Mari d'autrefois (le), pp. 230, 268.
Mari hermite (le), pp. 231, 267, 280.
Médée, pp. 230, 250, 251, 283.
Mœurs de Londres (les), pp. 230, 242, 243, 244.
Négocians (les), pp. 231, 234, 237, 239, 240.
Officier suédois (l'), pp. 231, 262, 268, 270.
Parents (les), pp. 231, 262, 268, 270.
Père de famille (le), pp. 230, 234, 261, 262, 288, 289.
Petit cousin (le), pp. 231, 262, 266.
Schall (le) ou le cachemire, pp, 230, 242.
Spectre du château (le), pp. 230, 249, 288.
Valet menteur (le), pp. 230, 242, 243, 244, 280.

(1) Seuls figurent ici les titres des pièces jouées ou mises à l'étude au Théâtre des Variétés étrangères.

SOURCES MANUSCRITES

Archives et Bibliothèques

Arch. nat. F21 1147, Boursault.

Arch. nat. F18 581-667, censure, et Catalogue des pièces jouées de 1815 à 1830.

Arch. nat. F7 6.151, Emigrés.

Bibl. nat. Ms. nouv. acq. fr. 3.030-3.032, rapports de la censure dramatique ss. le Ier Empire et la Restauration (dans l'ordre alphabétique des titres des pièces).

Bibl. nat. Ms. nouv. acq. fr. 3.045-3.050, Théâtre de la Gaieté (pièces Nicolet 3.045 ff. 33-37).

Bibl. nat. Ms. nouv. acq. fr. 2.930 fol. 230: *Il est possédé du Diable* (adapt. p. Eugène Basté de la p. de Colman: *The deuce is in him).*

Bibl. nat. Ms. nouv. acq. fr. 3036, Beaunoir.

Bibl. nat. Est. Rec. Martinet.

Bibl. Ville de Paris. Rec. de pièces volantes relatives aux théâtres des Boulevards dep. la Révolution. Rec. 1, série 101.

Bibl. Ville de Paris, n.a. 232-34, 345-79, 380-429, 51 livrets de pantomimes de Vautier Pierre, Polichinelle des Funambules.

Musée Carnavalet. Carton 15 019. Ms. concernant le théâtre.

Sources trouvées à la Bibliothèque du British Museum

British Museum Library. Mémoires au Conseil d'Etat, 5403 a 8 (30-34).

BIBLIOGRAPHIE

Abbott (Elizabeth, Beatrice), *Robineau* (*Alexandre-Louis-Bertrand, dit de Beaunoir*), thèse dactylographiée, 20 mars 1932, Université de Toronto, Canada.

Albert (Maurice), *Théâtres des Boulevards* (1798-1848), Paris, 1902.

Alhoy (Maurice), *Grande biographie dramatique*, Paris, 1824, supp. 1825.

Almanach théâtral (Hocquet et Barba), 1807-1819, Paris, 13 vol. in-18.

Annales critiques de littérature et de morale, 1805-1806, in-8.

Annales dramatiques, ou Dictionnaire général des théâtres (Babault, Ménégault, etc...), 1800-1812, 9 vol. in-8.

Année littéraire (Fréron), Paris, 1754-1790, 1800-1801.

Annuaire dramatique, par Armand-Henri Ragueneau de la Chainaye et F.C.J.M. Audiffret, Paris, Mme Cavanagh, 1804-1822, 17 vol.

Annuaire dramatique ou Dictionnaire théâtral (Harel), Paris, Barba, 1824, in-12.

Archives littéraires de l'Europe, 1804-1808, 17 vol. 51 nos in-8.

Baldensperger (Fernand), *Bibliographie critique de Gœthe en France*, Paris, Hachette, 1907, in-8.

Baldensperger (Fernand), *Chateaubriand et l'émigration française à Londres*, Etudes d'histoire littéraire, 2e série), Paris, Hachette, 1910, in-16.

Baldensperger (Fernand), *La France napoléonienne et la littérature étrangère* (Revue des études napoléoniennes, t. V, pp. 107-110).

Baldensperger (Fernand), *Gœthe en France*, Paris, Hachette, 1904, in-8.

Baldensperger (Fernand), *Gœthe et les émigrés à Weimar* (Revue germanique, janv.-fév. 1911).

Baldensperger (Fernand), *Klopstock et les émigrés français à Hambourg* (Revue d'histoire littéraire de la France, 1913, pp. 1-23).

Baldensperger (Fernand), *Le mouvement des idées dans l'émigration française*, 1789-1815 (Paris, Plon-Nourrit, 1924, in-8).

Barba (J. N.), *Souvenirs*, Paris, 1846, in-8.

Barbier (Antoine-Alexandre), *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes composés, traduits ou publiés en français avec les noms des auteurs, traducteurs, éditeurs*, Paris, 1806-1809, 4 vol. in-8.

Barton (Margaret), *Garrick*, London, 1948.

Beaumarchais (Pierre-Augustin Caron de), *Eugénie*, dr. en 5 a. en prose avec un *Essai sur le genre dramatique sérieux*, Paris, Merlin, 1767.

Beaunoir (Robineau, dit de), *Les libellistes*, dr. en 4 a. représenté en allemand sur le théâtre de Berlin en 1797 et en français, à Paris, sur le Théâtre des Variétés étrangères, le 14 janv. 1807, Paris, Renouard, 1807, in-8.

Beaunoir et Dampmartin (H), *Annales de l'Empire français par une société de gens de lettres*, 1805, in-8, t. I et unique.

Beaurepaire (Ed.), *La salle Molière* (Le carnet historique, août 1901).

Bibliothèque étrangère générale, années 1800-1805 (ouvrage qui fait la clôture de la 5e année du *Journal de Littérature étrangère* de MM. Treuttel et Wurtz), in-18.

Bibliothèque germanique, Paris, Levrault, an VIII-IX, in-8 (Prospectus de Cramer; y collaborent: Chanoinesse de Polier, J. Demaimieux, A. Lalanne, Ch. F. Cramer).

Bielfeld (Baron de), *Progrès de l'Allemagne dans les sciences, les lettres et les arts, particulièrement dans la poésie, l'éloquence et le théâtre*, Leyde et Leipsick, J. S. Bassompierre fils, 1768.

Bilderbectz (sic) (Baron de), *Théâtre*, recueil factice provenant de la bibliothèque Pothonnier (Bibliothèque des auteurs et compositeurs dramatiques).

Biographie des acteurs, 1831-1832-1833.

Biographie des hommes vivants, 1806.

Biographie moderne, éd. de Breslau, 1806 (article sur Boursault).

Biographie nouvelle des contemporains (Arnault A. V., Jay, etc...), Paris, Librairie historique, 1820-1825, 20 vol. in-8.

Biographie universelle et portative des contemporains ou Dictionnaire des hommes vivants et des hommes morts depuis 1788 *jusqu'à nos jours*, sous la direction de Rabbe, Veilh de Boisjolin et Sainte-Preuve, Paris, Levrault, 1834, 5 vol. in-8.

Bled (Victor du), *La société française du* 16e *au* 20e *siècles* (le t. VIII traite de la comédie de société et du monde de l'émigration), Paris, Librairie académique Perrin, 1911.

Blennerhasset (Lady), *Madame de Staël et son temps*, tr. fr. Paret, London, L. Westhausser, 1890.

Boursault (J. F.), *Notice sur la vie publique et privée de J. F. Boursault-Malherbe, en réponse à quelques pamphlets*, Paris, Imp. de Lebègue, 1819.

Bray (René), *Chronologie du Romantisme* (1804-1830), Paris, Boivin, 1932, in-16.

Brazier (Nicolas), *Chroniques des petits théâtres de Paris*, Paris, Allardin, éd. de 1838, 2 vol. in-12.

Bulletin de la Société des historiens du théâtre, Droz.

Cahaisse (Henri-Alexis), *Les deux Boursault*, Paris, Pillet aîné, 1820.

Cahaisse (Henri-Alexis), *L'observateur des maisons de jeu*, Paris, Renaudière, 1819.

Cailhava de l'Estendoux (Jean-François), *Les causes de la décadence du théâtre et les moyens de le faire refleurir*, Paris, 1807, in-8.

Censeur dramatique (*Le*) *ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départements*, éd. Grimod de la Reynière, Paris, 1797-1798, 4 vol. in-8.

Cerfbeer (Anatole), *Le théâtre des Variétés étrangères* (*Revue d'art dramatique*, 9 mars 1925).

Choix de petites pièces du théâtre anglais (Patu), Paris, 1756, 2 vol. in-16.

Clef du cabinet des souverains, nouveau journal du soir et du matin (Garat, Fontanes, Peuchet, etc...), 12 niv. an V-9 niv. an XIII, in-8.

Colmann (non nommé), *A quoi cela tient*, com. en 2 a. Renouard, 1807, in-8.

Coup de fouet (*Le*) *ou Revue de tous les théâtres de Paris, des journalistes, des cotteries* (*sic*) *littéraires et de plus de* 500 *auteurs et compositeurs très connus*, par un observateur impartial, Paris, an X (attribué à J. P. A. de Rémusat).

Courrier de l'Europe (jusqu'au 1er juin 1807), puis *Courrier de l'Europe et des spectacles*.

Curzon (H. de), *Etat sommaire des pièces et documents concernant le théâtre et la musique conservés aux Archives nationales à Paris*, Besançon, 1899, in-8.

Dalberg (W. H. von) (attribution fausse, en réalité de Steigentesch), *L'enlèvement singulier*, com. en 2 a., Paris, Renouard, 1807, in-8.

Dalberg (W. H. von), *Walwaïs et Adelaïde*, tr. en 5 a. (*Nouveau théâtre allemand* de Friedel et Bonneville).

Daudet (Ernest), *Histoire de l'émigration française pendant la Révolution*, Paris, 1904-1907, 3 vol.

Débats (Journal des), à partir du 16 juillet 1805 devient *Journal de l'Empire*.

Décade philosophique, flor. an II-22 sept. 1807.

Dictionnaire historique et biographique de la Révolution et de l'Empire (1789-1815), par le Dr Robinet, Ad. Robert et J. Le Chapelain, Paris, Librairie historique de la Révolution et de l'Empire, 1898, 2 vol. in-8.

Diderot (Denis), *Discours sur la poésie dramatique* (avec *Le Père de famille*), Amsterdam, 1758, in-8.

Diderot (Denis), *Entretiens sur Le fils naturel* (avec *Le fils naturel*), Amsterdam, 1757, in-8.

Donnet (A.), *Architectonographie des théâtres de Paris ou Parallèles historiques et critiques de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*, avec des planches en taille-douce, Paris, chez Mathias-Augustin, 1821.

Eggli (Edmond), *Schiller et le romantisme français*, Paris, Librairie universitaire, 1928, 2 vol.

Espion des coulisses (L') ou Nouvelle critique sur les acteurs des principaux théâtres de Paris, Paris, Imp. d'Egron, an VIII, in-16.

Estève (Edmond), *Etudes de littérature préromantique*, Paris, Honoré Champion 1923, in-8.

Etienne et Martainville, *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Barba, an X, 4 vol. in-12.

Farquhar, *Les folles raisonnables*, com. en 2 a. Paris, Renouard, 1807.

Fiquet du Boccage (Pierre-Joseph), *Lettre sur le théâtre anglais*, s. l. 1752, 2 vol. in-8.

Fuchs (Max), *Lexique des troupes de comédiens au 18e siècle*, Paris, Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre, 1944, in-8.

Garrick (David), *Œuvres* traduites par la Baronne de Vasse, 8 parties en 2 vol. in-8, Paris, Couturier, 1784.

Garrick (David), *La fille de quinze ans*, Paris, Renouard, 1806, in-8.

Garrick (David), *Les mœurs de Londres ou Le bon ton anglais*, Paris, Renouard, 1807, in-8.

Garrick (David), *Private correspondance*, London, 1831.

Garrick (David), *Le shall ou le cachemire* (attribution fausse), Paris, Renouard, 1807, in-8.

Gazette de France, depuis 1797.

Gemmingen (Baron de), *Le père de famille allemand*, dr. en 5 a. (*Nouveau théâtre allemand* de Friedel et Bonneville).

Gentile (Attilio), *La fortuna di Carlo Goldoni fuori d'Italia nelle ricerche di Edgardo Maddalena*, in Atti dell'instituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, t. XCIX, part. II (a. 1939-1940).

Glover (Richard), *Médée*, trag. en 5 a. traduite par Saint-Amand, in *Théâtre anglais* de la Baronne de Vasse, Paris Vve Ballard, 1784, in-8.

Gœthe (J. W.), *Conversations* de Gœthe recueillies par Eckermann, tr. Delerot, introduction de Sainte-Beuve, Paris, Charpentier, 1863, 2 vol. in-8.

Goizet (J.), *Dictionnaire universel du théâtre en France et du théâtre français à l'étranger*, Paris, les auteurs, 1867, 2 parties en 1 vol. gd in-8.

Goizet (J.), *Table générale de la bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*, Paris, Alliance des arts, 1845, in-8.

Goldoni (Carlo), *La guerre et la paix*, com. en 3 a. tr. par M. Nyon avec des couplets par M. Chazet, Paris, Renouard, 1807, in-8.

Goldoni (Carlo), *Les négocians*, com. en 5 a. traduite par Nyon, Renouard. Paris, 1807, in-8.

Granges (Charles-Marie des), *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire*, Paris, Hachette, 1897.

Grimod de la Reynière, *L'alambic littéraire ou analyse raisonnée d'un grand nombre d'ouvrages publiés récemment*, Paris, l'auteur, 1803, 2 vol. in-8.

Grimod de la Reynière et Fabien Pillet, *Revue des comédiens ou critique raisonnée de tous les acteurs, danseurs et mimes de la capitale*, Paris, Favre, 1808, in-24, 2 t.

Hazard (Paul), *Le Spectateur du Nord*, in *Revue d'histoire littéraire*. janv.-mars 1906.

Hazard (Paul), *Tendances romantiques de la littérature de la Révolution*, in *Revue d'histoire littéraire*, juillet-sept. 1907.

Hedgcock, *Un acteur cosmopolite, David Garrick et ses amis français*, Paris, Hachette, 1911.

Home (John), *Douglas*, London, 1773, in-12; Paris, Galignani, 1805, in-18.

Hunter (A. C.), *Un introducteur de la littérature anglaise en France: J. B. Suard*, Bibliothèque de littérature comparée, Paris, 1925.

Hutt, *Das war ich*, in *Lustspiele*, Wien, Dagen, 1805, vol. 1.

Hutt, *C'était moi* (faussement attribué à Kotzebue), Paris, Renouard, 1807, in-8.

Jal, *Dictionnaire de biographie et d'histoire*, Barba, 1824, in-12.

Joret (Charles), *Madame de Staël et la cour littéraire de Weimar*, in *Revue des lettres françaises et étrangères*, 1899-1900.

Joret (Charles), *La littérature allemande au 18e siècle et ses rapports avec la littérature française et la littérature anglaise*, Aix, Makaire, 1876, in-8.

Joret (Charles), *Des rapports intellectuels et littéraires de la France et l'Allemagne avant* 1789, Paris, Hachette, 1884, in-8.

Joret (Charles), *Rapport sur une mission scientifique: les Français à la cour de Weimar*, 1775-1806, Paris, Imprimerie nationale, 1899.

Journal de l'Empire (des *Débats* avant 1805 et à partir du 1er avril 1814).

Journal de Paris.

Journal des arts, des sciences, de littérature et de politique (Duchaussoy), juillet 1800-juin 1808.

Journal des spectacles de Bordeaux, an X.

Journal des spectacles, de musique et des arts (Beaunoir), 2 frim.-16 pluv. an X, 75 numéros in-4°.

Journal des théâtres ou Courrier des spectacles (Ducray-Duminil), 18 niv. an V-31 mai 1807 (devient *Courrier de l'Europe et des spectacles*).

Journal des théâtres, de littérature et des arts (Ducray-Duminil), 10 frim.-30 flor. an VII (continué par les *Petites affiches de Paris*).

Journal encyclopédique, Liège, puis Bouillon, 1756-1793.

Journal étranger (abbé Prévost, Grimm, etc..), 1754-1762, 45 vol. in-12.

Journal de la littérature étrangère (dir. de Gerando), Treuttel et Wurtz, créé en 1801.

Journal littéraire (Clément), 1796-1797, Paris, Forget, 4 vol. in-8.

Junger (Johann-Friederich), *Les chaises à porteurs*, com. en 2 a., Renouard, 1807, in-8.

Kotzebue (F. G.), *Théâtre de* par Weiss et Jauffret, Paris, Koenig, an VII.

Kotzebue (F. G.), *C'était moi* (en réalité de Hutt), com. en 1 a. Paris, Renouard, 1807, in-8.

Kotzebue (F. G.), *La contribution de guerre*, Paris, Renouard, 1807, in-8.

Kotzebue (F. G.), *Les deux Klingsberg*, com. 5 a. Paris, A. Renouard, 1807, in-8.

Kotzebue (F. G.), *Le droit de naufrage* ou *La méprise d'un avare*, com. en 1 a. Paris, Renouard, 1807, in-8.

Kotzebue (F. G.), *L'épigramme ou le danger de la satire*, com. en 4 a. Paris, Renouard, 1807, in-8.

Kotzebue (F. G.), *Le mari d'autrefois* ou *Les aiguilles à tricoter*, com. en 3 a. Paris, Renouard, 1807, in-8.

Kotzebue (F. G.), *Le mari hermite*, com. en 1 a. Paris, Renouard, 1807, in-8.

Kotzebue (F. G.), *L'officier suédois*, com. en 3 a. Paris, Renouard, 1807, in-8.

Kotzebue (F. G.), *Les parents ou la ville et le village*, com. en 3 a. Paris, Renouard, 1807, in-8.

Kotzebue (F. G.), *Le petit cousin*, com. en 1 a. par le Baron L. B. F. de Bilderbeck, Paris, Renouard, 1807, in-8.

Kotzebue (F. G.), *Souvenirs de Paris en* 1804, Paris, 1805.

La Mésangère, éd. *Journal des Dames et des modes*, Paris, 1801-1831, 31 vol. in-8.

La Mésangère, éd. *Le voyageur à Paris, tableau pittoresque et moral de cette capitale*, Paris, Chaîgneau aîné, 1805, 3 t. en 1 vol.

Lanzac (de) de Laborie, *Paris sous Napoléon, spectacles et musées*, Paris, Plon-Nourrit, 1913, in-8.

Lebègue (Ernest), *Boursault-Malherbe, comédien, conventionnel, spéculateur*, Paris, Alcan, 1935.

Lecomte ((Louis-Henry), *Histoire des théâtres de Paris*, Paris, Daragnon, 1905-1912, 10 vol. in-16.

Lecomte (Louis-Henry), *Napoléon et l'Empire racontés par le théâtre*, Paris, J. Raux, 1900, in-8.

Lecomte (Louis-Henry), *Napoléon et le monde dramatique*, Paris, H. Daragnon, 1912, in-18.

Le Flâneur (Guillaume), *Petite biographie dramatique*, Paris, Lemonnier, 1821, in-8.

Le Harivel, *Nicolas de Bonneville, pré-romantique et révolutionnaire*, 1760-1828, thèse de l'Université de Strasbourg, Strasbourg, Istra, 1923.

Lepan (Edouard-M. J.), *Histoire de l'établissement des théâtres*, Paris, Cordier, 1807, in-8.

Lewis, *Le spectre du château*, dr. héroïque en 4 a. Paris, Renouard, 1807, in-8.

L. M. D. L., *Nécrologie des auteurs vivants*, 1807, in-8.

Loménie (Louis de), *Galerie des contemporains illustrés par un homme de rien*, Paris, A. René, 1840-1847, 10 vol. in-18.

Lyonnet (Henry), *Dictionnaire des comédiens*, Paris, Librairie de l'art du théâtre, 1904, 2 vol. in-4°.

Magasin encyclopédique ou *Journal des sciences, des lettres et des arts* (Millin), 1797-1816, continué par les *Annales encyclopédiques*, 1817-1818, 122 vol. in-8 et 4 de tables.

Mahul, éd. *Annales biographiques*, 1827-1828, Paris, 2 vol. in-8.

Mahul, éd. *Annuaire nécrologique*, 1821-1826, Paris, 8 vol. in-8.

Manne (E. D. de) et Ménétrier, *Galerie historique des comédiens de la troupe de Nicolet*, Lyon, Scheuring, 1869, in-8.

Manne (E. D. de) et Ménétrier, *Galerie historique des acteurs français, mimes et paradistes*, pour servir de complément à la troupe de Nicolet, Lyon, Scheuring, 1877, in-8.

Manuel du voyageur à Paris, Paris, Favre, an VIII.

Maurice (Charles), *Epaves (théâtre, histoire, anecdotes, mots)*, Paris, 1863, in-8.

Maurice (Charles), *Histoire anecdotique du théâtre*, Paris, Plon, 1856, in-8, 2 vol.

Ménégault et Babault, cf. *Annales dramatiques*.

Ménégault et Babault, *Martyrologue littéraire ou dictionnaire critique de 700 auteurs vivants par un auteur qui n'est pas mort* (attribué aussi à Rigobert Piquenard), Paris, Mathiot, 1816, in-8.

Mercier (L. Sébastien), *Traité du théâtre* ou *Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, Van Harrevelt, 1773, in18.

Mercure de France.

Michaud (Louis Gabriel), *Biographie universelle*, Paris, Michaud, 1811-1828, 85 vol. in-8.

Mnémosyne française, Paris, 1823, 2 vol. in-8.

Monglave (E. Garay de), *Petite biographie des acteurs et des actrices de Paris*, Paris, Lemoine, 1826, in-32.

Monglond (André), *La France révolutionnaire et impériale*, Grenoble, Arthaud, 1930-sqq, in-8.

Monglond (André), *Le préromantisme français*, Grenoble, Arthaud, 1930, 2 vol. in-8.

Moniteur universel (*Le*), in-8.

Morel-Fatio et Léo Rouannet, *Le théâtre espagnol* (Bibliothèque de bibliographie critique publié par la Société des études historiques), Fontemoing, fasc. 7.

Mortier (Roland), *Les « Archives littéraires de l'Europe »,, 1804-1808, et le cosmopolitisme littéraire sous le Premier Empire*, Bruxelles, Palais des Académies, 1957.

Munteano (Basil), *« L'âme sensible », le « génie français » et les débuts de Kotzebue en France*, in *Revue de Littérature comparée*, 1929, fasc. 3.

Munteano (Basil), *Compte rendu critique de l'ouvrage de Thompson: Kotzebue, a survey of his progress*, in *Revue de Littérature comparée*, 1930.

Muret (Th.), *L'histoire par le théâtre*, 1789-1850, 1re série, Révolution, Consulat, Empire, Paris, Amyot, 1865, in-8, 3 vol.

Nouveau théâtre allemand de Friedel et Bonneville, Paris, Vve Duchesne, 1782, 12 vol. in-8.

Nouveau théâtre anglais, par Mme Riccoboni, Londres, Nourse, 1767, 2 vol. in-8.

Nouveau théâtre étranger, de Cramer (C. Fr.), Paris, Fauriel, 1806, in-8.

Nouvelle biographie générale ancienne et moderne, Paris, 1857-1870, 46 vol. in-8.

Nouvelle biographie théâtrale par un claqueur patenté, Paris, Mds de nouveautés, 1826, in-16.

Opinion (*L'*) *du parterre* ou *Revue des théâtres*, (Vallereau-Lemazurier), 1805-1811, Paris, Martinet, an XIII, 10 vol. in-16.

Peltier (J. G.), éd. de *L'Ambigu*, 1802-1818, 59 vol. in-fol. puis in-4°. *Paris pendant l'année* 1797... 1802. Londres, J. de Boffe, 35 vol. in-8. Paris, 1804-1818, 55 vol. in-8.

Peltier (Paul), *Entre deux portants: les prédécesseurs de l'Œuvre*, in *Revue d'art dramatique*, 2 mai 1895.

Pillet (Fabien), *Lorgnette des spectacles* et *Nouvelle lorgnette des spectacles*, Paris, Imprimerie de Dufay, an IX, in-18.

Pillet (Fabien) et Grimod de la Reynière, *Revue des comédiens ou critique raisonnée de tous les acteurs, danseurs et mimes de la capitale*, par M..., vieux comédien, et par l'auteur de la *Lorgnette des spectacles*, Paris, Favre, 1808, 2 t. in-24.

Pougin (Arthur), *Un original, Boursault-Malherbe, fondateur du Théâtre Molière en* 1791, in *Revue d'art dramatique*, 1907.

Pougin (Arthur), *Un théâtre révolutionnaire à Paris, en* 1791, in *Bulletin de la société d'histoire du théâtre*, n° 6.

Prévost (abbé), *Le Pour et le Contre, ouvrage périodique d'un genre nouveau...* 1733-1740, Paris, Didot ,20 vol. et 2 vol. de tables, in-12.

Publiciste (*Le*), 7 niv. an VI au 1er nov. 1810, 23 vol. in-fol. et in-4°.

Quérard, *La France littéraire*, 1827-1839, Paris, Berger-Levrault, 10 vol. in-8.

Rabany (Charles), *Carlo Goldoni, le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle*, Paris, Berger-Levrault, 1896.

Rabany (Charles), *Kotzebue, sa vie, son temps*, Paris, Berger-Levrault, 1893, in-8.

Recueil factice d'articles de presse et documents concernant le Théâtre Molière, 1798-1826, 1 brochure in-8, Bibl. de l'Arsenal, f. Rondel.

Restif de la Bretonne, *Le mimographe ou idées d'une honnête femme pour la réformation du théâtre national*, in *Œuvres*, t. III, Paris, éd. du Trianon, 1931, 9 vol. in-8.

Richter, *Le créancier*, com. en 3 a. in *Nouveau Théâtre allemand* de Friedel et Bonneville.

Richter, *Le créancier*, com. en 3 a. Paris, Renouard, 1807, in-8.

Richter, *Célestine ou amour et innocence* (attribué faussement à Soden), com. en 4 a. Paris, Renouard, 1807, in-8.

Robinet (Dr.), A. Robert et J. Le Chaplain, *Dictionnaire historique et biographique de la Révolution et de l'Empire*, Paris, 1898-1899, 2 vol., in-8.

Rochedieu (Charles-Alfred), *Bibliography of French translations of English works*, 1700-1800, University of Chicago, 1948.

Saauden (sic), *Aurore ou la fille de l'enfer*, com. en 3 a. mus. d'Arquier, Paris, Renouard, 1807, in-8.

Saauden ou Soden, *L'illuminé ou le nouveau Cagliostro*, com. en 4 a. Paris, Renouard, 1807, in-8.

Saauden ou Soden, *Célestine ou amour et innocence* (en réalité de Richter), com. en 4 a. Paris, Renouard, 1807, in-8.

Salgues et Villeterque, éd. de l'*Observateur français*, journal historique et littéraire, an X-20 frim. an XII.

Savary (Pauline), *Le théâtre des Variétés étrangères à Paris en* 1807, in *Revue d'art dramatique*, 1895.

Schiller (J. C. F.), *Théâtre (L'Amour et l'intrigue, La conjuration de Fiesque, Don Carlos, infant d'Espagne)*, tr. par Lamartelière, Paris, Renouard, an VIII.

Schlegel (J. G.), *Essai sur le théâtre allemand*, Amsterdam, 1769, in-8.

Sheridan (Richard-B.), *L'école de la médisance*, in *Théâtre anglais* de la Baronne de Vasse, com. en 4 a., par P. N. Famin, Paris, Renouard, 1807, in-8.

Soirées allemandes, recueil de romans, nouvelles, pièces de théâtre et ouvrages de tout genre, traduit de l'allemand par C. L. Sévelinges, Paris, Maradan, 3 vol. petit in-12.

Solis y Rivadeneira (Antonio de), *L'hôtelier de Milan*, com. en 3 a. (publiée sans nom d'auteur), Paris, Renouard, 1807, in-8.

Soubies, *Le théâtre étranger*, 1801-1913, Paris, Fischbacher, in-8 ill.

Spectateur (*Le*) *français au XIXe siècle* ou *Variétés morales, politiques et littéraires*, recueillies des meilleurs écrits périodiques, 1804-sqq. 12 vol. 1805-1812, in-8.

Staël (Mme de), *De l'Allemagne*, Paris, Nicolle, 1810, 3 vol. in-8.

Staël (Mme de), *De la littérature*, Paris, Maradan, an VIII, 2 vol. in-8.

Steigentesch, *L'enlèvement singulier* (attribué faussement à Dalberg), com. en 2 a. Paris, Renouard, 1807, in-8.

Stenger (Gilbert), *La société française pendant le Consulat*, Paris, Perrin, 1903-1908, 6 vol. in-8 (t. IV, Les écrivains et les comédiens; la littérature et les écrivains; les théâtres et les comédiens).

Texte (Joseph), *L'influence allemande dans le romantisme français*, R. D. M. 1er déc. 1897.

Texte (Joseph), *Les origines de l'influence allemande dans la littérature française du XIXe siècle*, Revue d'histoire littéraire, 15 janv. 1898.

Texte (Joseph), *Les relations littéraires de la France avec l'étranger*, 1799-1848, in Petit de Julleville, *Histoire de la Littérature française*, t. II.

Théâtre allemand, par Carrière-Doisin, Amsterdam, 1769, in-12.

Théâtre allemand, par Junker et Liébault, Paris, J. E. Costard, 1772-1785, 4 vol. in-12.

Théâtre anglais (*traduction du*), *depuis l'origine jusqu'à nos jours*, Paris, Vve Ballard, 1784, 8 t. in-12, dont 2 consacrés à Garrick. Les autres auteurs sont: Ben Jonson, Rowe, Flechter et Beaumont, Mrs. Centlivre,

R. Steele, S. Vanbrugh et Colley Cibber, Hoadley, Glover, W. Mason, H. Cowley, Sheridan, Burgoyne et Jephson.

Théâtre anglais, de Laplace, Londres, 1749, 8 vol. in-12 (I-IV, Shakespeare, IV-VIII, Ottway, Cl. Reeve, Behn, Thomson).

Théâtre espagnol tr. par Linguet, Paris, 1770, 4 vol. in-12. (Œuvres de Lope de Vega, Calderon, Moreto, Fragoso, Baudes y Caudamo, de Solis).

Théâtre des Variétés étrangères, recueil factice de pièces jouées à ce théâtre, Paris, Renouard, 1807, in-8, 4 vol.

Thompson (L. F.), *Kotzebue, a survey of his progress in France and in England* (Bibliothèque de la Revue de Littérature comparée), Paris, Champion, 1928, in-8.

Tranchant-Laverne, *Le calomniateur*, dr. en 4 a. en prose, travaillé sur la pièce allemande du Président de Kotzbue (sic) par le Citoyen ... Paris, Hugelet, an X, in-8.

Tribunal volatile an X, an XI, Jugement porté sur les acteurs, actrices..., par Ch. R. C...u, Paris, an XI, in-12.

Vallereau (Lemazurier), *L'opinion du parterre*, ou *Revue des Théâtres*, 1805-1811. Paris, Martinet, an XIII, 10 vol. in-16.

Van Tieghem (Paul), *L'année littéraire*, 1754-1790, *comme intermédiaire en France de la littérature étrangère*, Paris, Rieder, 1917.

Vivien et Blanc, *Législation des théâtres*, Paris, Brissot-Thivar, 1830.

Welschinger, *La censure sous le Premier Empire*, Paris, 1882, in-8.

Yart, *Idée de la poésie anglaise*, Londres, 1756.

Zschocke, *Abelino ou le grand bandit*, tr. par Lamartelière et joint au *Théâtre* de Schiller, Paris, Renouard, an VIII.

X. (en réalité Suard et Dumaniant), *La famille des badauds*, com. en 1 a. Paris, Renouard, 1807, in-8.

X. *Le schall ou le cachemire*, com. en 2 a. Paris, Renouard, 1807, in-8.

X. *Lettres sur le théâtre espagnol*, dans *Variétés littéraires*, Paris, 1770.

N. B. — *Ne figurent dans cette bibliographie ni les nombreux ouvrages ou périodiques consultés qui n'apportaient aucune information nouvelle sur notre théâtre, ni les ouvrages sans rapport direct avec notre étude, auxquels il est fait allusion et dont on trouvera la référence bibliographique dans les notes.*